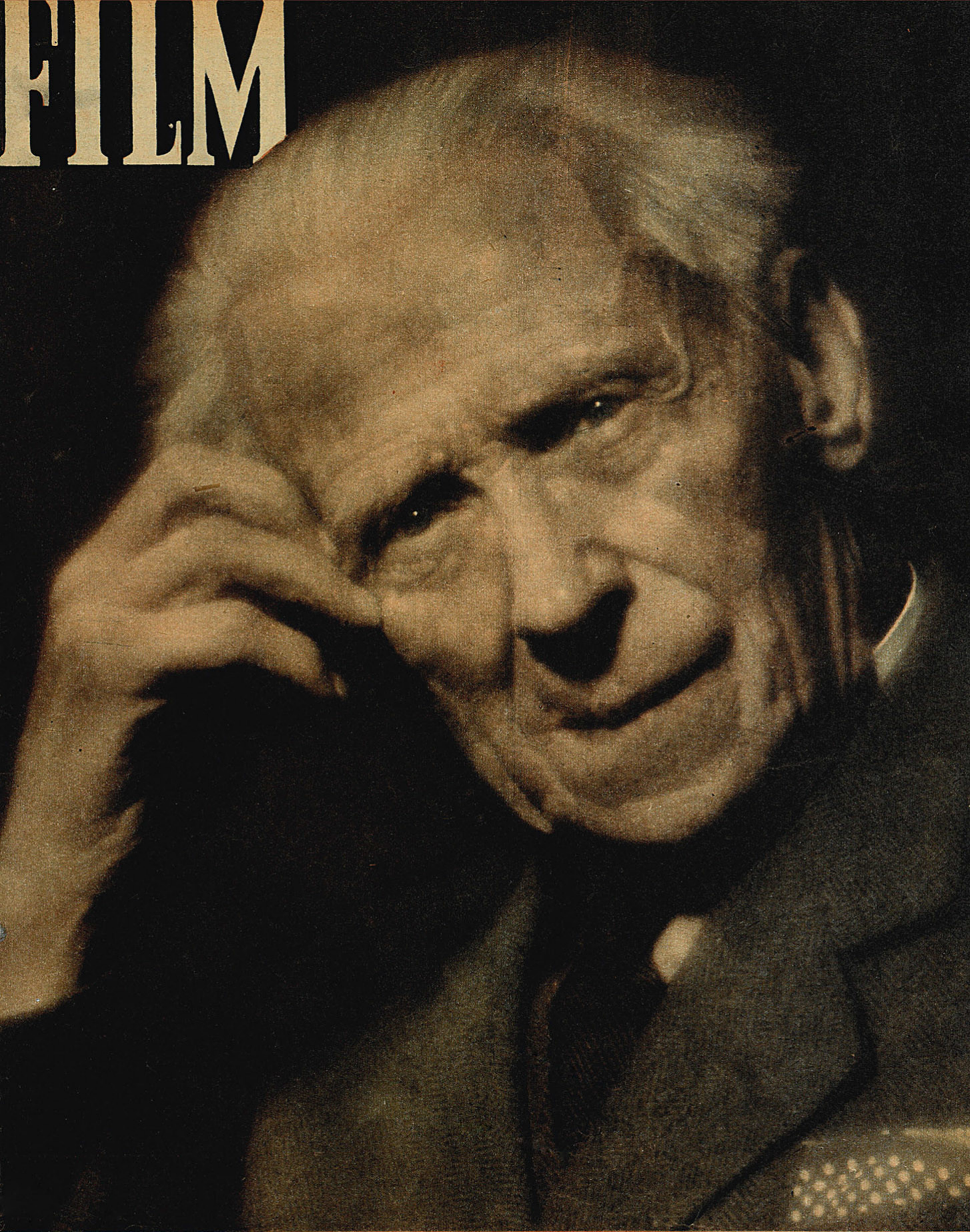
FILM



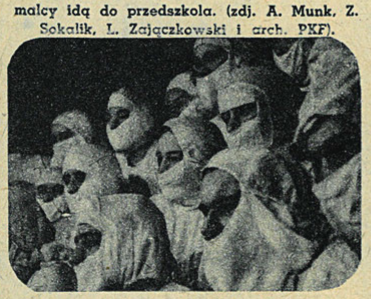
LUDWIK SOLSKI OBCHODZIŁ NIEDAWNO 75-LECIE TWÓRCZEJ PRACY ARTYSTYCZNEJ

NR 23 (132) • 10 CZERWCA 1951 • ROK VI • CENA 90 GR

JEDNOŚCIĄ SILNI WALCZYMY O POKÓJ. Obliczanie kart plebiscytowych (zdj. W. Forbert, F. Fuchs, Z. Raplewski, M. Wiesiołek).

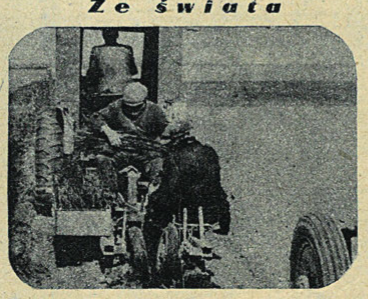
KORESPONDENCI ROBOTNICZY I CHŁOPSCY. Józef Szczypek, koresp. „Rolnika Polskiego" (zdj. W. Forbert, M. Wiesiołek).

MIĘDZYNARODOWY DZIEŃ DZIECKA. Ci malcy idą do przedszkola. (zdj. A. Munk, Z. Sokalik, L. Zajączkowski i arch. PKF).

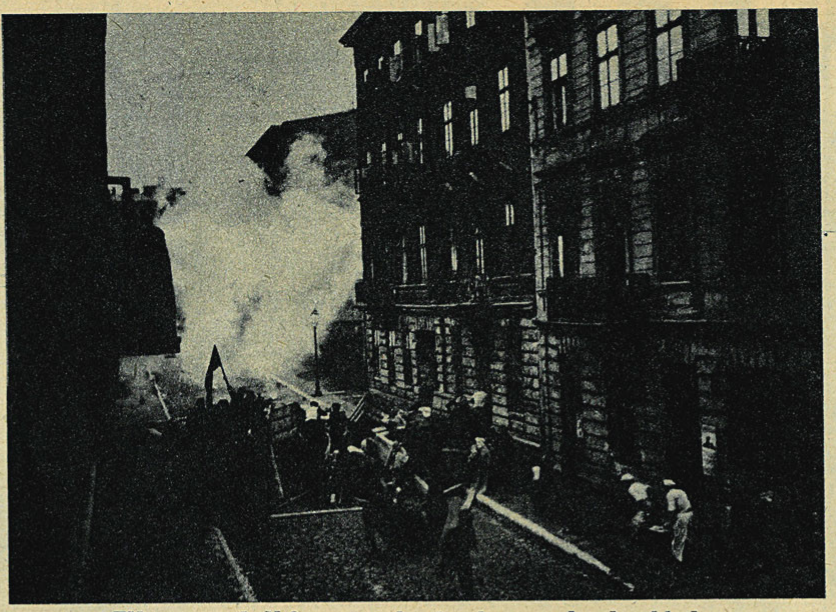


PRZED KONGRESEM NAUKI. Studenci Akad. Medycznej przyglądają się operacji dokonywanej przez prof. Adama Grucę (zdj. W. Forbert, J. Pyrkosz).

Ze świata



OCHRONNE PASY LEŚNE za przykładem ZSRR zakłada Czechosłowacja.



Film o wielkim patriocie i rewolucjoniście

W pełnym toku znajdują się zdjęcia do pełnometrażowego filmu dokumentalnego o Feliksie Dzierżyńskim, wielkim polskim patriocie i rewolucjoniście, jednym z założycieli SDKPiL-u, towarzyszu walki Lenina i Stalina. Film ten, realizowany przez reż. Eugeniusza Cękalskiego, ujęty będzie w formę opowiadania, złożonego z różnorodnych materiałów dokumentalnych, z autentycznych zdjęć, rysunków, reprodukcji dokumentów, urywków z filmów archiwalnych, jak również ze specjalnie inscenizowanych fragmentów, sfilmowanych w miejscach historycznych wydarzeń. W scenach zbiorowych, nakręcanych w różnych miastach Polski, ilustrujących walkę proletariatu, bierze udział kilka tysięcy statystów. Zdjęcia do filmu wykonuje operator Franciszek Fuchs. Powyżej zamieszczamy zdjęcie z filmu: walki na barykadach łódzkich w r. 1905.

KRUSZYMY KOPIĘ O KOPIE

Na Ekranie

Jednemu z moich znajomych, miłośnikowi filmu, opowiadałem niedawno o Jarosławie Tuzarze, który pracuje obecnie w Polsce i jest autorem zdjęć do filmu Aleksandra Forda *Opowieść o młodym Chopinie*. Bardzo chwaliłem pracę tak dobrze nam znanego z *Syreny* i *Ulicy Granicznej* operatora. Mówiłem o wysokim poziomie artystycznym i technicznym zdjęć Tuzara, powołując się na jego ostatni film *Przyjdą nowi bojownicy*.

Mój znajomy skorzystał z festiwalu filmów czechosłowackich i gorącej zachęty. Poszedł obejrzeć *Bojowników*. Na drugi dzień zatelefonował do mnie z wielką wymówką:

— Film jest dobry, ale zdjęcia? I to ma być dobra robota operatorska? Jakieś szare, płaskie zdjęcia, niedoświetlone, chwilami zupełnie niewyraźne. Nawet te w pełnym słońcu! Chyba nie widziałeś filmu, albo kpisz ze mnie.

Film widziałem. Ale poszedłem jeszcze raz. Sprawa szybko się wyjaśniła: oglądałem poprzednio oryginalną, czechosłowacką kopię *Bojowników* i na tej podstawie oceniałem zdjęcia; mój znajomy zaś widział tylko kopię polską, wykonaną w naszym łódzkim laboratorium. Ta była naprawdę zła.

Nasuwa się pytanie: dlaczego tak cenny i doskonały technicznie film dociera do widza polskiego w zniekształconej postaci? Dlaczego zostaje pozbawiony walorów plastycznych, bardzo istotnych dla każdego dzieła sztuki filmowej, a jego siła oddziaływania musi wskutek tego wyraźnie osłabnąć? Dlaczego wyrządza się niezasłużoną krzywdę twórcom?

Wypadek *Bojowników* nie jest pierwszy, ani nawet dwudziesty pierwszy. Zwróciliśmy niedawno uwagę na bułgarski film *Ucieczka z niewoli*, w którym zamiast żywych ludzi snuły się na ekranie czarno i szaro-białe duchy. Laboratorium Filmu Polskiego wyjaśniło, że w tym wypadku zawinił nadesłany z zagranicy słaby technicznie kontrnegatyw, z którego zostały sporządzone polskie kopie. Musimy być wyrozumiali: pierwszy fabularny film bułgarski może posiadać niedociągnięcia techniczne.

Ale dlaczego filmy wyprodukowane przez czechosłowackie, najnowocześniejsze w Europie wytwórnie i laboratoria filmowe oglądamy na naszych ekranach w złym stanie technicznym? Dlaczego np. piękne zdjęcia *Ostatniego wystrzału* po opracowaniu polskim są gorsze od zupełnie przeciętnych zdjęć w *Wesołych zawodach*?

Być może, że znów zawiniły owe nieszczęsne kontrnegatywy. Ale jeżeli wiemy, że są złe, to po co robimy z nich kopie? Przecież sprowadzając film z zagranicy, mamy prawo żądać zawsze dobrych kontrnegatywów. Chyba, że zagraniczny kontrahent rewanżuje się nam w ten sposób za podobne kontrnegatywy filmów polskich?...

Dlatego „złe kontrnegatywy" niezupełnie nas przekonują i nie wszystko mogą wytłumaczyć. Nie uwierzymy w nie tym bardziej, że niedawno oglądaliśmy polski reportaż z pobytu Prezydenta Bieruta w NRD i było nam bardzo przykro, że kopia jego była wykonana równie niestarannie, jak w przytoczonych wyżej wypadkach.

Niedawno na retrospektywnym pokazie filmów produkcji Drankowa z r. 1913 byliśmy zdumieni wysoką jakością kopii wykonanej przez ówczesne laboratorium. Nie zdziwiłbym się, gdyby uczestnicy tego pokazu po obejrzeniu naszego wydania filmu *Przyjdą nowi bojownicy* zwątpili nagle w postęp w technice labotatoryjnej.

Wniosek: *rozpoczęcie w naszych laboratoriach walki o jakość produkcji jest dziś pilnym i ważnym zadaniem. Film to sztuka, która swoje osiągnięcia artystyczne zawdzięcza w dużej mierze nowoczesnej technice. Bez dobrze funkcjonującej bazy technicznej, bez nieustannych starań o jak najlepsze jej wykorzystanie sztuka filmowa nie może się rozwijać, nie może spełniać swych zadań.*

ZBIGNIEW PITERA

UWAGI o METODZIE

Zdawać by się mogło, że proces realizacji filmu przebiega zawsze w zasadzie tak samo, niezależnie od tego, kto decyduje o realizowaniu dzieła, jaka jest jego treść, oraz dla kogo dane dzieło jest przeznaczone. Podobny jest przecież schemat procesu produkcyjnego i zespół funkcji wykonywanych przez odpowiednio wykwalifikowanych ludzi, podobnie wygląda dzień zdjęciowy każdej ekipy produkującej film. Więcej nawet — podobny jest zespół czynności wykonywanych przez elektryka, czy wózkarza w każdej ekipie — *United Artists* czy naszej *Filmu Polskiego*.

Jednak rzetelny obserwator dostrzeże w pracy filmowca różnych wytwórni zasadnicze różnice, nie wynikające bynajmniej z jakości wyposażenia technicznego.

Ograniczając przedmiot moich wypowiedzi dodam, że będę mówił o metodzie pracy stosowanej przy realizowaniu filmu fabularnego w Polsce, a konkretnie o powstającym w łódzkim atelier filmowym dziele reż. Al. Forda pt. *Opowieść o młodym Chopinie* Ponieważ metoda pracy w zespole zależy od jego kierownika pracującego w określonym miejscu i czasie, mówić więc będę przede wszystkim o reżyserze naszego filmu.

Pierwsze moje „służbowe" spotkanie z Aleksandrem Fordem nastąpiło na kilka miesięcy przed rozpoczęciem zdjęć. Przyniosłem wtedy ze sobą oprócz egzemplarza scenariusza pokaźną tekę notatek krytycznych — owoc analizy tekstu *Opowieść o młodym Chopinie*. Rozmowa trwała długo i nie wyszedłem wcześniej, nim ostatnich moich uwag i notatek nie odczytałem, nim ostatnich moich wątpliwości nie wyjaśnił reżyser w dyskusji co najmniej takiej, jakbym miał z nim współpracować przy pisaniu scenopisu.

Rozmowa ta pomogła mi w zrozumieniu znanego zresztą twierdzenia, że dzieło filmowe jest produktem kolektywu. Powodzenie pracy w swoim zespole reżyser uzależnił od stopnia uświadomienia każdego z członków ekipy oraz wyjaśnienia w jakim celu i dla osiągnięcia jakich efektów dana czynność ma być wykonana. W takich warunkach zawiązywał się pierwszy kolektyw — sztab reżysera, do którego również zostałem przydzielony.

Na kilka dni przed rozpoczęciem zdjęć w atelier odbyła się pierwsza narada produkcyjna całej załogi. Po przemówieniach i referacie o celach, treści i zadaniach filmu o Chopinie, jeden z najwybitniejszych polskich pianistów odegrał kilka utworów Chopina, zaś aktorzy odczytali fragmenty scenariusza.

Zebranie spełniło swą rolę. Każdy pracownik atelier przystępując do pracy związanej mniej lub bardziej bezpośrednio z filmem o Chopinie wiedział, jakie będzie miejsce jego w toku produkcji, dowiedział się w jakim stopniu jego praca posłuży do podniesienia wartości filmu.

Trudno sobie wyobrazić, żeby aktor nie znał scenariusza wówczas, gdy odtwarza którąś z ważniejszych postaci filmu; oczywiście, zdarzają się i takie *curiosa*, ale ponieważ wina spada wtedy wyłącznie na aktora, nie będę takich wypadków omawiał. Zdarza się jednak dość często, że aktor poprzestaje na przeczytaniu tekstu, podkreśleniu swych kwestii i wykuciu ich na pamięć (to ostatnie nie jest zresztą regułą). Analiza zaś roli bywa często jedynie powierzchowną oceną charakteru i psychiki odtwarzanej postaci.

To, że film nasz jest filmem historycznym zadecydowało może w pierwszym rzędzie o konieczności zapoznania się nie tylko z psychiką ale i życiem bohaterów. Nie mam na myśli wyłącznie postaci historycznych, których zresztą aż 50 występuje w filmie. Każdy bodaj człowiek działający w *Chopinie* (to zresztą szczególna zaleta scenariusza) jest ilustracją jakiegoś poglądu na świat, jest cząstkowym obrazem jakiegoś przekroju społecznego. W takich okolicznościach można śmiało mówić o biografii i konieczności jej zgłębienia, choćby postać działająca nie była znana historii.

Takie podejście do postaci, w wypadku małych nawet epizodów, zmusiło aktorów do dokładnych studiów i współpracy z reżyserem. Oto przykład: pracujemy nad sceną spotkania Gładkowskiej, pierwszej miłości Chopina, z bohaterem filmu. Spotkanie to, pozornie przypadkowe, odbywa się w sali Krajowej Wystawy Sztuk Plastycznych w Warszawie. Chopin zapatrzony w swą umiłowaną i Gładkowska, której podoba się młody student schlebiający jej swym uwielbieniem. Na sali panuje cisza. Snują się postacie zwiedzających. Rozmowa między młodymi jest zupełnie na marginesie tego, co czują; eksponaty, które mijają zwiedzając wystawę, mogłyby wcale nie istnieć.

Aktor, Cz. Wołłejko, odtwarzający rolę Chopina, narzuca sam podczas prób koncepcję gry: obserwuje tylko Gładkowską plotąc androny o niby to oglądanych eksponatach. Aparat cofa się przed idącą parą raz, drugi, trzeci... Reżyser proponuje inną jeszcze wersję: to pożeranie wzrokiem uwielbianej wydaje mu się zbyt natarczywe, gdyż wyolbrzymia cechy uczucia przecież bardzo młodzieńczego. Wołłejko niechętnie zmienia koncepcję. Ale w następnej próbie „widzi" już eksponaty, spojrzenia są teraz bardziej ukradkowe. W tym ujęciu zatraca się jednak sens intymny sceny. Szukamy wyjścia. Reżyser znajduje je, obserwując scenę przez wizjer aparatu. Chopin musi iść u boku Gładkowskiej — towarzyszyć jej, a nie postępować za nią. W ten sposób zmienia się sens, a nie znika wrażenie „zapatrzenia". Aktor pozostaje przy swojej koncepcji, reżyser znalazł właściwe jej zastosowanie.

Nie dla ambicji aktorskiej, ale dla rysunku postaci uwzględnienie koncepcji aktora ma znaczenie ogromne. Reżyser wychodzi z założenia, że należy dać aktorowi jak największą swobodę. Wówczas jego interpretacja (o ile nie jest przerysowana, sztuczna), im bardziej będzie własna, tym mniej będzie „grana". Chyba wszyscy dobrze wiemy, co się dzieje, gdy aktor przestaje być sobą a zaczyna grać kogoś obcego, kogo nigdy nie skopiuje w granicach swobodnego sposobu gry.

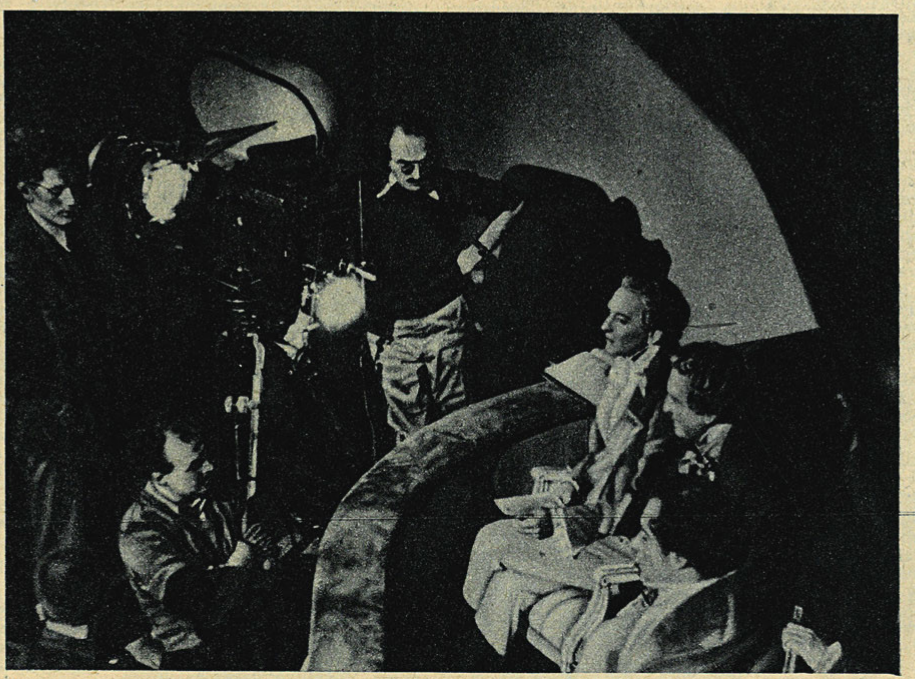
Aktor ma możność poszerzenia zakresu współpracy z reżyserem uczestnicząc również w codziennych przeglądach materiału zdjęciowego (które stają się zresztą niejednokrotnie polem bitew dyskusyjnych wszystkich współpracowników). Tam może brać udział w wyborze i akceptacji zdjęć, wyciągać wnioski na przyszłość, uczyć się, dyskutować. Nie jest wówczas tylko odtwórcą takiej to a takiej roli, ale jej autorem, czynnym współrealizatorem dzieła filmowego.

Wyobraźmy sobie, że znajdujemy się w sali Kaerntner-Theater w Wiedniu. Teatr jest pełny. Publiczność, od parteru wystrojonych i wyorderowanych pierwszych rzędów, aż do „jaskółki", zamarła. Chopin skończył swój koncert etiudą C-moll. Wstał, postąpił parę kroków do środka sceny. I wtedy, w ciszy ogromnego teatru, z góry, z ostatnich rzędów zrywa się pojedyńczy okrzyk: „Niech żyje Polska! Niech żyje wolność!" Lawiną spadają okrzyki i brawa, podrywają loże i parter w manifestacji już nie tylko na cześć kompozytora, ale i na cześć wolności uciskanej przez monarchistyczne władze. Pierwsze, metternichowskie rzędy opryskliwej, wyfraczonej publiczności zachwiały się w swej pewności siebie. Kamera notuje dokładnie ich spojrzenia do tyłu, gesty oburzenia, zmieszanie.

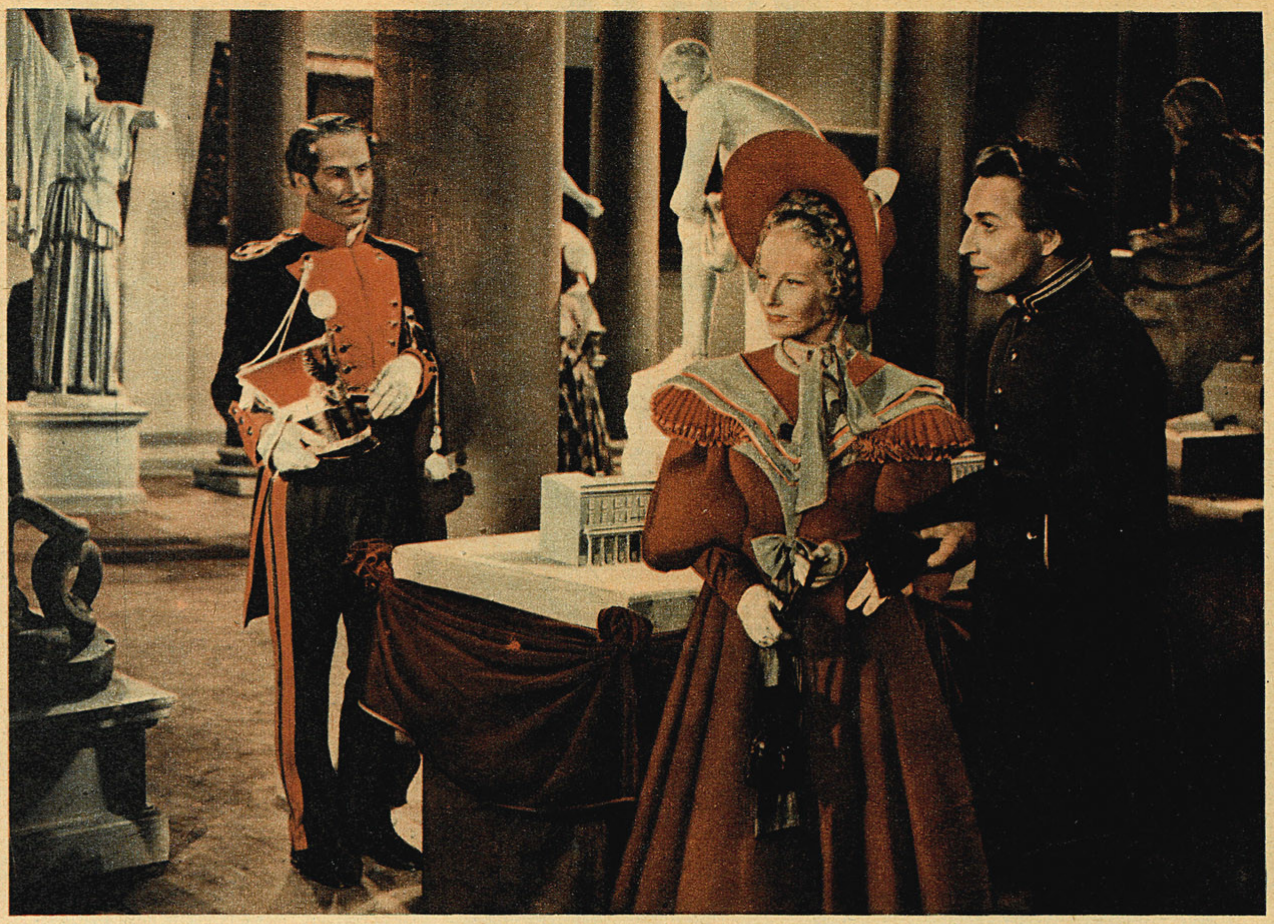
Przed ujęciem reżyser mówi do statystów: — Pan w brązowym surducie, tak, pan — krzyknie: Niech żyje Polska! No, niech pan krzyknie. Głośniej! Wyraźniej! Tak. Dobrze. A teraz reszta, górne loże i parter od tyłu kolejno, wszyscy biją brawo i wstają.

Można i tak pracować ze statystami. Ale można też opisać im dokładnie scenę, którą naszkicowałem uprzednio, wybrać „solistów", wprowadzić ich w sytuację, pomóc reagować tak, jakby sami byli rzeczywiście świadkami koncertu wielkiego kompozytora. Ta druga metoda uzupełniona wskazówkami technicznymi daje nierównie lepsze rezultaty. Jest jeszcze jedną ilustracją metody pracy reżyserskiej stosowanej przez A. Forda przy realizacji naszego filmu.

Przed każdym ujęciem, niezależnie od tego, że omówiono już z grubsza miejsce na którym stanie kamera,



Reżyser Aleksander Ford (w środku) wraz z ekipą realizatorską w czasie nakręcania zdjęć do jednej ze scen filmu **Opowieść o młodym Chopinie.**



Konstancja Gładkowska (Aleksandra Śląska) i Fryderyk Chopin (Czesław Wołłejko) w scenie spotkania na wystawie modeli gipsowych

(Dokończenie ze str. 3)

dyskutujemy najbliższy etap pracy. W dyskusji obok reżysera najwięcej ma do powiedzenia operator. Od niego zależy właściwe, ze względu na scenę i jej miejsce w dramacie, oświetlenie, od jego wprawnego oka — określanie wysokości i odległości miejsca, gdzie znajdzie się kamera. Reżyser czasem sam ustala stanowisko aparatu; częściej jednak, zwłaszcza, gdy chodzi o szczególne podkreślenie rodzajem zdjęcia fotografowanej akcji, — dyskutuje ujęcie z operatorem-szefem Jarosławem Tuzarem i II operatorem Karolem Chodurą. Tuzar pracuje z Fordem nie pierwszy raz, rozumieją się doskonale. Reżyser ma do niego duże zaufanie. Tuzar, operator o olbrzymiej praktyce, jest skarbnicą pomysłów zwłaszcza technicznych, toteż współpraca z nim daje doskonałe wyniki.

Niedawno robiliśmy zdjęcia do sceny koncertu Paganiniego w Teatrze Narodowym.

Koncert Paganiniego. Publiczność niefrasobliwie rozgadana przed pojawieniem się skrzypka. Wymiany spojrzeń, ukłony, szelesty programów. I nagle — na scenie stoi Paganini. Nie wchodzi, nie wkracza, ale zjawia się. Stoi z opuszczonymi rękami, w których trzyma skrzypce i smyczek. Długie włosy, sępi nos, czarna smukła sylwetka, urzekające oczy. Jak uzyskać efekt niesamowitości jego pojawienia się? Efekt tej hypnotycznej niesamowitości jego postaci, która fascynowała cały świat. Wiemy już, że dużo zdziała tu montaż. Ale zasadnicze znaczenie ma tu wkład pracy operatora. Zdjęcie robiono od dołu. Oświetlenie podkreśliło niezwykłość postaci. No i cień. Ba, ale jak uzyskać cień nie oświetlając jednocześnie mocnym światłem twarzy Paganiniego? Oświetlona —straci swą plastykę, swą „diabolliczność". Wreszcie Tuzar wpada na jeden ze swych ciekawych pomysłów. Postawić dublera obok aktora. W obrazie go nie dostrzeżemy, a oświetlimy — dowolnie. Przychodzi dubler podobnie ubrany, w peruce, ze skrzypcami i smykiem. Za Paganinim rośnie, płaszczy się na proscenicznej loży olbrzymi cień. Cień niewidocznego dublera.

Reżyser zatrudnia asystentów nie tylko przy omawianiu dialogu i ustalaniu sytuacji, „przegadywaniu" kwestii z aktorami, ale nawet godzi się na prawie samodzielne prowadzenie prób. W takich wypadkach ingeruje dopiero przed samym zdjęciem, poprawiając niedociągnięcia i wyjaśniając przyczyny dokonywanych przez siebie zmian. Ten właśnie rodzaj współpracy z asystentami ma swe wyraźne źródła w świadomej polityce podciągania, kształcenia nowych ludzi.

Już nie tylko asystent, ale i dobry obserwator, śledzący uważnie proces zdjęciowy i pracę reż. Forda, zyska niesłychanie wiele.

Wydaje mi się, że taka właśnie metoda daje najlepsze rezultaty. — Praca jest wówczas niewątpliwie oparta na kolektywie, którego ostateczną instancją i wyrazicielem jest reżyser.

Może ktoś przeczytawszy te uwagi i omówione przykłady uzna opisywany rodzaj współpracy za rzecz nie podlegającą dyskusji i naturalną. Nie tyle moje obserwacje, ile relacje pracowników mających za sobą długi okres pracy filmowej, upoważniają mnie do twierdzenia, że taki rodzaj pracy, ta metoda jest dość rzadkim zjawiskiem, którego źródeł należy szukać niewątpliwie w stosunku reżysera do ludzi zespołu i szerzej — w układzie sił społecznych i produkcyjnych, które taki stosunek warunkują i umożliwiają.

Niejednakowo przebiega proces realizacji filmu w wytwórniach naszych i hollywoodzkich. Inaczej, bo twórczo pracuje człowiek współdziałający świadomie z kolektywem dla podniesienia walorów tworzonego przez siebie dzieła, rozumiejący jego rolę ideologiczną.

J. H. DRAPELLA

Reżyser Aleksander Ford omawia szczegóły roli z aktorem Kazimierzem Szubertem, który gra prof. Bentkowskiego

tydzień w filmie

Wyszedł z druku pierwszy numer „Kwartalnika filmowego", wydawanego przez Państwowy Instytut Sztuki czasopisma poświęconego problemom twórczości filmowej i ogólnym zagadnieniom kinematografii. Na treść bogato ilustrowanego numeru składają się nast. artykuły: *„Narodziny polskiego filmoznawstwa"* (Z. Ołaniecki), *„O realizmie socjalistycznym w filmie radzieckim"* (W. Pudowkin), „Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza" (W. Jakubowska), *„Powieść i film o Czapajewie"* (A. Jackiewicz), *„Zwycięstwo muzyki narodowej"* (J. Płażewski), *„Pierwszy start"* (J. Giżycki), *„Pokój zdobędzie świat"* (J. Toeplitz) oraz przegląd prasy polskiej, zagranicznej i kronika.

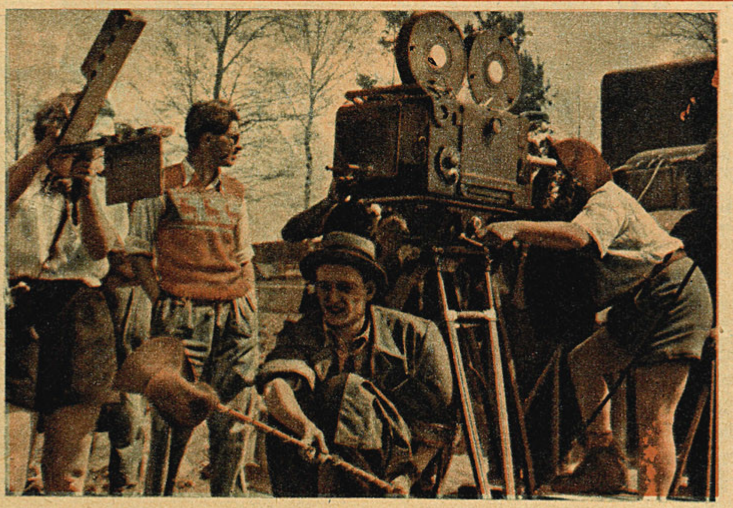
WAŻNE DLA PRZYSZŁYCH KINOTECHNIKÓW

W Krakowie istnieje już od dawna 4-letnia średnia szkoła, która kształci młodzież w zawodzie kinotechnicznym. Wszystkich, którzy chcieliby uzyskać dyplom technika i poświęcić się pracy w zakładach produkcyjnych i bazach technicznych Filmu Polskiego zawiadamiamy, że sekretariat Technikum Kinotechnicznego w Krakowie, ulica Skawińska-Boczna 7, przyjmuje podania kandydatów i kandydatek do klas pierwszych wydziałów: mechanicznego, elektroenergetycznego i elektroakustycznego do 30 czerwca br.

Do podania o przyjęcie należy załączyć: *życiorys, świadectwo urodzenia* (wiek od 14 do 16 lat), *świadectwo pochodzenia socjalnego rodziców i zaświadczenie z miejsca pracy rodziców, świadectwo ukończenia 7 klas szkoły podstawowej, świadectwo zdrowia wydane przez urzędowego lekarza oraz 3 fotografie. Zamiejscowi winni załączyć znaczki pocztowe na odpowiedź.*

Sekretariat Technikum zawiadomi ubiegających się o przyjęcie o terminie egzaminów konkursowych z języka polskiego, matematyki i nauki o Polsce w zakresie 7 klas szkoły podstawowej. Przy szkole czynny jest internat.

FILMY STUDENTÓW PWSF



Produkcja filmów szkolnych realizowanych przez studentów PWSF została obecnie ściśle związana ze społecznym zamówieniem. Instytucje zwracają się do PWSF z wnioskiem realizowania filmów o tematyce im pokrewnej, zobowiązując się do udzielania pomocy w realizacji takich filmów. Filmy powstają w uzgodnieniu i według wymogów zainteresowanych instytucji przy równoczesnym porozumieniu z Centralą Wynajmu Filmów. W ten sposób studenci-realizatorzy przyzwyczajają się do społecznej odpowiedzialności za swoją pracę.

W PWSF realizuje się obecnie filmy oświatowe, jak np. *Karta dokumentacyjna* (na zamówienie Gł. Urz. Dokument. Nauk.-Techn.), *Hugo Kołłątaj*, *Turystyka w Zakopanem*, *Legnica*, dokumentalne: — *Nowa Huta*, *Kierowcy PKS-ów* i fabularne z udziałem aktorów: *Pierwszy poniedziałek* (wg. noweli Andrzeja Kruczkowskiego) *Archipelag ludzi odzyskanych* (wg. powieści Igora Newerly).

Najpoważniejszym przedsięwzięciem jest realizacja pełnometrażowego filmu fabularnego *Zwycięstwo*, który jest adaptacją sztuki Janusza Warmińskiego. Film ten realizuje kolektyw studentów IV roku PWSF pod kierunkiem wykładowcy. Na zdjęciu: studenci PWSF przy pracy nad filmem szkolnym *Pierwszy poniedziałek*.

Jako nowa pozycja Biblioteczki Scenariuszy Filmowej Agencji Wydawniczej został wydany scenariusz klasycznego filmu radzieckiego *Czapajew* G. i S. Wasiljewych, ilustrowany zdjęciami i rysunkami. Wydawnictwa scenariuszowe FAW stanowią wartościowy materiał dla wszystkich interesujących się dramaturgią i sztuką filmową.

FILM O POLSCE i NRD

Powstaje dokumentalny film o współpracy Polski i Niemieckiej Republiki Demokratycznej, który ukaże, że granica na Odrze i Nysie jest nie tylko granicą pokoju i przyjaźni dwóch sąsiadów, ale również warunkiem pokoju międzynarodowego.

Film realizowany będzie w Polsce i NRD. Zobrazuje on rozwój pokojowego budownictwa obu krajów w przeciwstawieniu do roli, jaką imperialiści wyznaczyli Niemcom Zachodnim.

Przodownik pracy

Obywatel **Szczepan Wietrzyk**, kierownik grupy ślusarskiej w łódzkim atelier Filmu Polskiego, wyróżnia się sumiennością i dotrzymywaniem terminów robót, co w pracy zespołowej przy produkcji filmów ma szczególnie ważne znaczenie.

Oprócz normalnej produkcji ob. Wietrzyk i jego grupa wykonali roboty instalacyjne, zakładając centralne ogrzewanie w stołówce atelier i pomieszczeniach dyrekcji technicznej.

Oceniając właściwie rzetelny i sumienny, prawdziwie socjalistyczny stosunek ob. Wietrzyka do powierzonych mu prac od początku jego pracy w Filmie Polskim, Rada Zakładowa przyznała mu zaszczytny tytuł **przodownika pracy.**

POLONICA

Od 14 do 21 maja trwał w Bułgarii Festiwal Filmów Polskich. Uroczyste otwarcie Festiwalu z udziałem polskiej delegacji, odbyło się w reprezentacyjnym kinie Sofii — „Republika". Festiwal został otwarty filmem WARSZAWSKA PREMIERA. Następnie wyświetlano w Bułgarii MIASTO NIEUJARZMIONE, DWIE BRYGADY i POKÓJ ZDOBĘDZIE ŚWIAT.

●

Dużym powodzeniem cieszy się obecnie wyświetlany na ekranach kin Moskwy polski film PIERWSZY START. Prasa radziecka w licznych recenzjach daje pozytywną ocenę tego nowego obrazu kinematografii polskiej.

LUDZIE FILMU

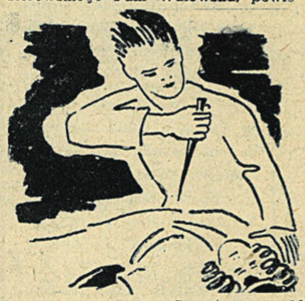
KAZIMIERZ SUMERSKI
współtwórca filmu Gromada, reżyser i scenarzysta

RODZAJE I TEMATYKA FILMÓW POLS

W pierwszym okresie polskiej twórczości filmowej spotykamy wszystkie rodzaje filmów: zarówno dramaty i tragedie jak komedie, farsy i groteski. O ile dramaty przeważnie były realizowane na podstawie utworów literackich znanych lub modnych pisarzy polskich, to filmy komediowe nakręcano wg. scenariuszy pisanych specjalnie dla filmu.

Do takich właśnie należą pierwsze filmy rozrywkowe, jak **Antoś pierwszy raz w Warszawie** (1908 r.) i **Antek-cwaniak** (1910 r.), z udziałem aktora komicznego, Ant. Fertnera. Filmy komediowe poza nielicznymi tytułami fars i grotesek tego typu, co: **Święto kwiatka w Warszawie, Spodnie Jaśnie Pana, Prasowane róże, Antoś kombinator, Wściekły rywal, Chcemy męża** — były jeszcze w znikomej mniejszości.

Głównym rodzajem produkcji filmów polskich były oczywiście dramaty o tematyce historycznej, obyczajowo - społecznej i salonowo-erotycznej. Na pierwszy ogień poszedł dramat Stefana Żeromskiego **Dzieje grzechu**, zrealizowany jeszcze sposobem dorywczym (w 1911 r.) przez kilku przedsiębiorców kinowych. Następnie dokonano przeróbek szeregu innych powieści, jak St. Kliedrzyńskiego **Słodycz grzechu**, Elizy Orzeszkowej **Meir Ezofowicz**, tragedii St. Wyspiańskiego **Sędziowie**, baśni dramatycznej Lucjana Rydla **Zaczarowane koło**, noweli Henryka Sienkiewicza **Szkice węglem** (film **Krwawa dola**), sztuki scenicznej J. Korzeniowskiego **Karpaccy górale**, powieści hist. Wacława Gąsiorowskiego **Pani Walewska**, powieści Gabr. Zapolskiej **Sezonowa miłość** i utworu dramat. **Carewicz**, oraz innych.



Filmy realizowane przez wytwórnie „Siła" i „Kosmofilm" o tematyce żydowskiej prawie całkowicie oparły się na adaptacjach literackich, przeważnie utworów pisarza żydowskiego Jakuba Gordina, jak **Mirele Efros, Kara Boża, Macocha, Wyklęta córka** i inne.

Do 1914 roku zasadniczo przeważały adaptacje filmowe, które ustąpiły miejsca scenariuszom z chwilą przyjścia do filmu Poli Negri. Przez cały czas jej pobytu w Warszawie pisano dla niej scenariusze. Następna po niej „gwiazda" wytwórni „Sfinks", Halina Bruczówna, również grała przeważnie w filmach opartych na scenariuszach.

Jeśli chodzi o tematykę to filmowy producent warszawski, stojący sam na pozycji mieszczańskiej, nie sięgał po tematy postępowe. W omawianym okresie nie da się zauważyć stawiania problemu w tematyce filmów polskich. Zasadniczym „problemem", który decydował o wyborze tematu do realizowania, była kasowość filmu, gust publiczności lub aktualność tematu.

O ile do 1914 roku przerabiano na film głośne utwory literackie, to czynnikiem decydującym była tutaj popularność powieści i autora. Film oparty na znanym utworze literackim siłą rzeczy ściągał publiczność do kina. Takimi były utwory Żeromskiego, Orzeszkowej, Sienkiewicza, Zapolskiej czy Wyspiańskiego, niezależnie od ich wartości filmowych.

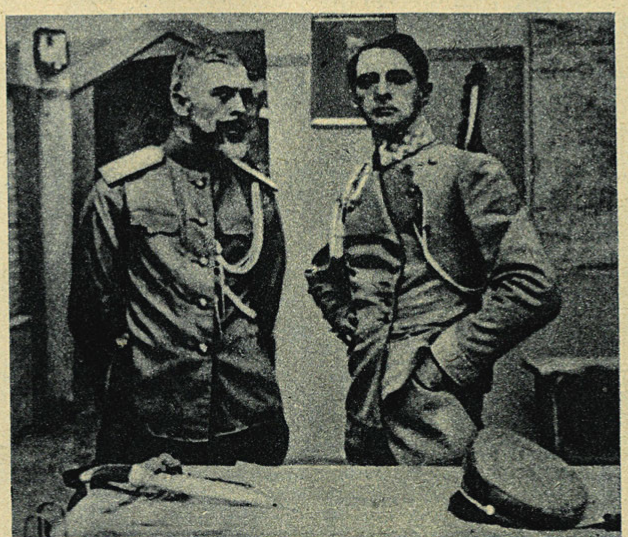
Scena z filmu **Ludzie bez jutra** (1918 r.). Józef Węgrzyn i Halina Bruczówna

Przy tego rodzaju założeniach nie mogło być mowy o wydobyciu z powieści jakichkolwiek wartości społecznych. Należy zresztą zauważyć, że przy wszechwładnym panowaniu reżimu carskiego było rzeczą niemożliwą realizować temat głoszący idee niepodległościowe, rewolucyjne. Początki produkcji polskiej zbiegły się z okresem coraz silniej narastającego imperializmu w państwach kapitalistycznych, a w carskiej Rosji z okresem wzmożonej reakcji samodzierżawia, w którym po zgnieceniu rewolucji 1905 roku z tępym uporem prześladowano każdą myśl postępową.

Wśród tego rodzaju filmów kasowych, o ile istniejące materiały pozwalają stwierdzić, daje się zauważyć jeden z pierwszych filmów polskich z 1911 r. pt. **Przesądy**, w którym problem społeczny został poruszony.

Scenariusz tego filmu napisał Kazimierz Kamiński, znany realista sceniczny. Należy przypuszczać, że Kamiński świadomie wprowadził do filmu zagadnienie nierówności społecznej, jakim był dramat dwojga ludzi z różnych klas społecznych. Sam podtytuł filmu **Ofiary przesądów** przesądzał o jego treści, o której mówiliśmy już poprzednio.

Niemożność realizacji filmów o pewnej problematyce prawdopodobnie zniechęciła Kamińskiego do pracy twórczej w filmie. Po zrealizowaniu filmu **Niebezpieczny kochanek** o silnym podłożu erotycznym, nagiętym do wymagań kasy, zrezygnował on na czas dłuższy z pracy w filmie.



Scena z filmu **Carat i jego sługi**. Józef Węgrzyn i Kaz. Junosza-Stępowski (1917 r.)

Jeśli do roku 1914 tematyka filmów oparta na utworach literackich pisarzy polskich była narodową według ówczesnych pojęć burżuazji, to okres panowania na ekranach stolicy Poli Negri stał się świadomym wyrazem tematyki komercjalnej, kosmopolitycznej. Powodzenie i rozgłos pierwszego filmu Poli Negri **Niewolnica zmysłów** zachęciły Aleks. Hertza do dalszej produkcji filmów tego rodzaju z myślą o uzyskaniu europejskich rynków zbytu. Były to filmy: **Bestia, Czarna książka (Żółty paszport), Tajemnica hotelu (Pokój Nr 12), Arabella, Jego ostatni czyn, Żona**, w których Pola Negri, wamp filmowy, kobieta-uwodzicielka, tragiczka, tancerka salonów i spelunek, zdobywała międzynarodową popularność.

Okupacja niemiecka w 1915 roku zmieniła tematykę filmów polskich. Niepowodzenia na froncie zachodnim kazały Niemcom szukać żołnierza wśród ludności polskiej, by wzmocnić szeregi walczące z armią rosyjską. Wyraźnym tego dowodem były legiony polskie i zapowiedź utworzenia państwa polskiego, ogłoszona w odezwach gubernatorów niemieckiego i austriackiego w Warszawie i Lublinie z dnia 5 listopada 1916 r. Następna odezwa o zaciągu ochotniczym do wojska niemieckiego już wyraźnie precyzowała dążenia państw centralnych.

Z drugiej strony w pamięci Polaków, szczególnie mieszkańców stolicy, pozostała jeszcze bolesna pamięć okrutnej działalności ochrany carskiej i żandarmów. Jeszcze świeża była żałoba po pojownikach sprawy wolności.

Tematyka filmów polskich okresu okupacji niemieckiej przestawiła się na ton wybitnie antyrosyjski, świadomie lub bezwiednie. Sprzyjały temu przedstawione wyżej okoliczności. Również wzbudzanie nastrojów antyrosyjskich wśród ludności polskiej miało swój wyraźny cel w planach wojennych państw centralnych.

Konkretnym przykładem propagandy antyrosyjskiej, prowadzonej przez władze okupacyjne, był film pt. **125 lat niewoli Polski.** Zrealizowany został w Krakowie w 1916 roku przez reżysera niemieckiego Portena jako dramat historyczny w 6-ciu aktach. W wykonaniu filmu udział wzięli aktorzy scen krakowskich, legiony polskie i duża ilość statystów.

Film ten wiązał się ściśle z propagandą werbunkową, mającą na celu wciągnięcie jak największych mas narodu polskiego do akcji wojennej przeciwko Rosji.

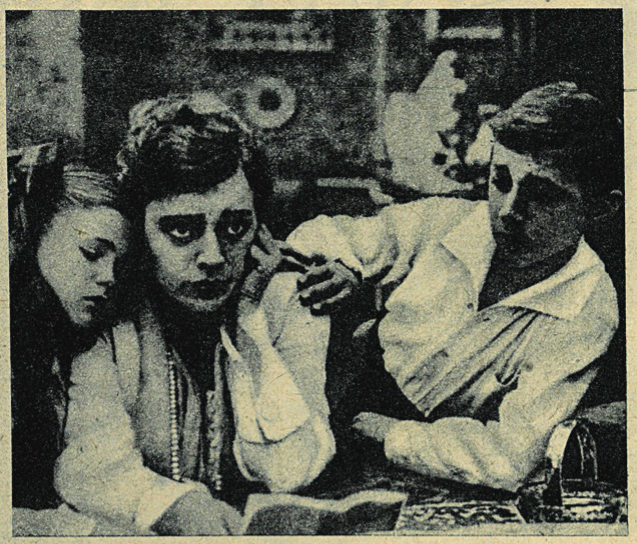
Tytuły tych 6-ciu aktów w sposób wyraźny tłumaczą treść zawartą w filmie.

Oto one:

I — Polska pod przemocą Rosji.

II — Generał kawalerii ogłasza Polakom, żeby poświęcili swoją krew dla ojczyzny.

KICH PRZED 1919 R.



Scena z filmu **Przestępcy** (1917 r.) Halina Bruczówna

III — Żyd Abraham poszukuje swej córki.
IV — I upłynęło więcej niż 100 lat....
V — Odebranie Przemyśla.
VI — Zmartwychwstanie Polski.

Pomijając udział aktorów polskich w wykonaniu filmu, obszarnicy galicyjscy wzięli na siebie nawet inicjatywę i protektorat nad realizacją tego dramatu w postaci Galicyjskiego Komitetu Pomocy dla Polski pod przewodnictwem księżny Lubomirskiej.

Pierwszy film produkcji polskiej w Warszawie pt. **Ochrana warszawska i jej tajemnice** miał nie tylko powodzenie w kraju, lecz został także zakupiony przez berlińską „Ufę" dla dalszej eksploatacji.

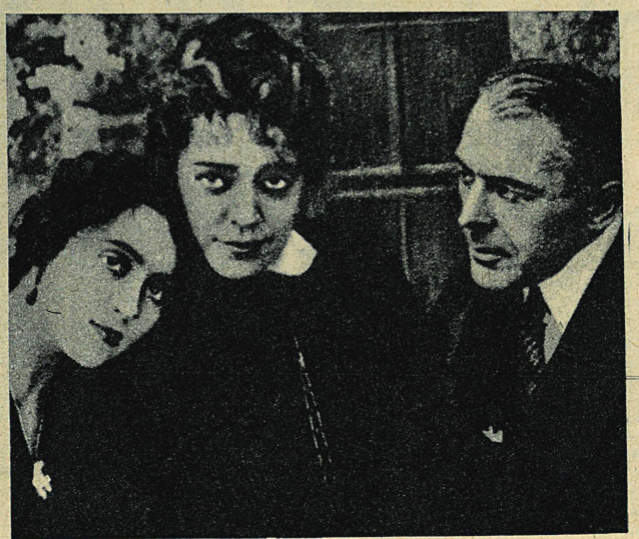
Wspomnienia niedawnych dziejów walki z caratem były jeszcze świeże, rany niezabliźnione. Film więc wykorzystując te nastroje w sposób szowinistyczny spełniał może nie zamierzone przez aktorów, lecz zamierzone przez okupantów cele.

Dalsze filmy tego typu to: **Carat i jego sługi** zatytułowany jako dramat polityczny, **Sprawa Bartieniewa, Carewicz, Carska faworyta, Ludzie bez jutra, Za rządów carskich i inne**, ilustrujące niesławne wyczyny dygnitarzy i oficerów carskich na ziemiach polskich oraz zakulisowe życie dworu cara Mikołaja II.

Obok tych filmów, które nadawały ton tematyce w produkcji polskiej okresu okupacji niemieckiej, były realizowane także filmy o tematyce powszechnej, komercjalnej.

Z tym dorobkiem filmowym produkcja filmowa przeszła do nowego okresu twórczości międzywojennej (1919 — 1939).

WŁ. JEWSIEWICKI



Scena z filmu **Sezonowa miłość** (1916 r.) Maria Brydzińska, Halina Bruczówna (w środku) i Kaz. Junosza-Stępowski

ROZWIĄZANIE KONKURSU

„List do reżysera"

Na konkurs napłynęło 1.253 odpowiedzi: Do losowania zostało dopuszczonych 374 odpowiedzi uznanych za prawidłowe rozwiązanie. W wyniku losowania, które odbyło się dnia 28 maja br. w obecności przedstawicieli redakcji i administracji FILMU oraz przewodniczącego Koła Zw. Zaw. Pracowników Sztuki i Kultury przy Filmowej Agencji Wydawniczej — nagrody wylosowali:

PRAGŁOWSKA JANINA, nauczycielka (Strzyżów n/Wisłokiem) — KUPON MATERIAŁU.
MASSALSKA HALINA, urzędniczka (Łódź) — APARAT FOTOGRAFICZNY.
KAPISZKE JERZY, uczeń (Warszawa) — PATEFON WALIZKOWY.
ŚLUSIEWICZ MARIAN, (Warszawa) — TECZKA.
HREHORUK JERZY (Płock) — TECZKA.
BROWARCZYK MIECZYSŁAW (Warszawa) — TOREBKA DAMSKA.
MRUK TADEUSZ (Radość k/Warszawy) — TOREBKA DAMSKA.
REMBELSKA ANASTAZJA (Warszawa) — RAKIETA TENISOWA.
KURZELOWSKA ALEKSANDRA (Włoszczowa) — PORTFEL.
BARTOSZEWICZOWA ZOFIA (Warszawa) — PORTFEL.
PIOTROWSKA MASZA (Śródborów-Otwock — PORTFEL.
ZAPOROWSKI BOGDAN (Warszawa) — PORTFEL.
SZMIGRODZKA MARIANNA (Warszawa) — PORTFEL.
LIPKO MACIEJ (Warszawa) — PORTFEL.
BARTOSZEWICZ WACŁAW (Warszawa) — PIŁKA.

15 BIBLIOTECZEK FILMOWYCH OTRZYMUJĄ:

Grzywacz Irena — W-wa, **Zackiewicz** Zdzisław — W-wa, **Robakowski Józef** — Bydgoszcz, **Krawczyk Jerzy** — Bytom, **Kuciński Władysław** — Włochy, **Kosin Zbigniew** — W-wa, **Borakowski Maciej** — W-wa, **Grabowski Jerzy** — W-wa, **Kierubiński Władysław** — W-wa, **Dudek Robert** — Sosnowiec, **Żuberek Apolonia** — W-wa, **Zakrzewski Konstanty** — W-wa, **Zawadzka Irena** — W-wa, **Janda Wiktor** — Rosochy, **Beer Jerzy** — W-wa.

70 NAGRÓD KSIĄŻKOWYCH OTRZYMUJĄ:

Janiszewski Aleksander — Szczecin, **Jaworski Czesław** — W-wa, **Myga Henryk** — Zawiercie, **Horodyski Jan** — W-wa, **Borowiński Jerzy** — Zabrze, **Chocianowicz Halina** — W-wa, **Banasik Stefan** — W-wa, **Zającowa Jadwiga** — W-wa, **Grajkowski Edward** — W-wa, **Faraszczuk Jerzy** — W-wa, **Roszkowski Antoni** — Łódź, **Galewski Ryszard** — W-wa, **Kowalska Aniela** — Łódź, **Strug Bogdan** — W-wa, **Strzeszewska Maria** — W-wa, **Gajcówna Irena** — W-wa, **Majewska Helena** — W-wa, **Fusek Kazimierz** — Radom, **Durys Mirosław** — Łódź, **Widermański Zdzisław** — Poznań, **Kawczyńska Maria** — W-wa, **Sawczuk Józefa** — W-wa, **Wrzesień Wanda** — W-wa, **Michalewska Eugenia** — W-wa, **Kądziela Zofia** — W-wa, **Kozłowski Mieczysław** — W-wa, **Grabska Antonina** — Szczecinek, **Puzyrewska Natalia** — Białystok, **Szatkowski Ryszard** — Wrocław, **Lewarski Kazimierz** — W-wa, **Głuszkiewicz Irena** — Białystok, **Rebicka Stanisława** — Pruszków, **Czeczucha Stanisława** — W-wa, **Kalicka Zofia** — Bydgoszcz, **Wiśniewska Hanna** — Łódź, **Kozłowska Maria** — W-wa, **Jankowski Zygmunt** — Bydgoszcz, **Melka Maria** — Łódź, **Wilczopolski Stanisław** — Pruszków, **Kostrzyco Anna** — Grodzisk Mazowiecki, **Bartoszewska Anna** — W-wa, **Tybora Urszula** — Inowrocław, **Pelc Stanisława** — Strzyżów n/Wisłokiem, **Klimczak Stefan** — Łódź, **Wojciechowicz Julia** — W-wa, **Czarnocka Hanna** — W-wa, **Styczyńska Irena** — Skolimów, **Jakubowski Władysław** — W-wa, **Radzikowska Krystyna** — W-wa, **Węgielski Andrzej** — W-wa, **Działdow Edgar** — W-wa, **Kolerski Mirosław** — Nysa, **Malinowski Mieczysław** — W-wa, **Nowakowski Andrzej** — W-wa, **Janiszewska Małgorzata** — W-wa, **Szymański Bohdan** — W-wa, **Sapiński Stanisław** — Łódź, **Talar Kazimierz** — W-wa, **Wojtowicz Małgorzata** — W-wa, **Widowska Wanda** — Będzin, **Gutowska Maria** — W-wa, **Grzeszczuk Alicja** — Kraków, **Sikorska Irena** — Łódź, **Czaczka Zbigniew** — Gliwice, **Gielec Roman** — Łódź, **Durys Wacław** — Żaczki, **Noszczak Henryk** — W-wa, **Izdebski Jan** — Oleśnica, **Gawlikowski Wojciech** — W-wa, **Olszewska Maria** — W-wa.

Nagrody zamiejscowym będą wysłane pocztą. Nagrodzonych z Warszawy prosimy o odbieranie nagród w redakcji tygodnika FILM — Warszawa, ul. Puławska 61, w godzinach 10 — 12, do dnia 20 czerwca b.r. Po tym terminie nagrody będą wysłane pocztą.

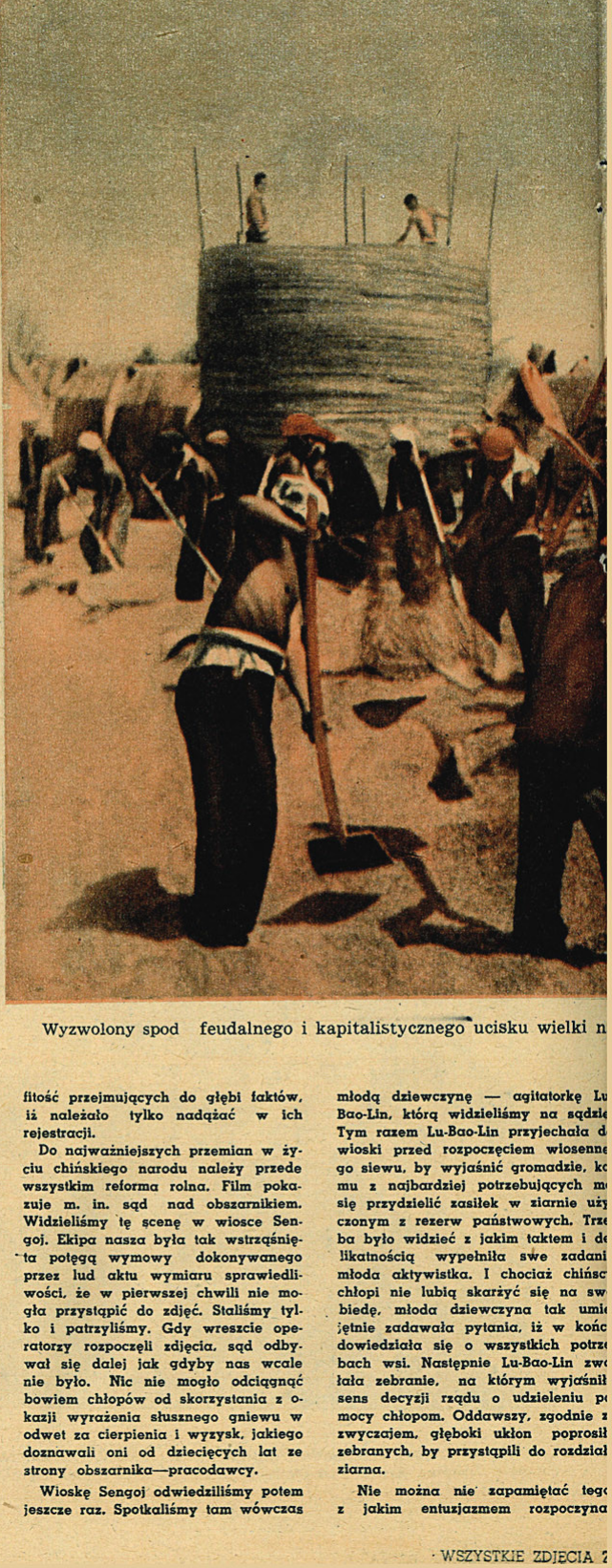
Świt nad

Z NOTATEK REŻY

Napisał SERG

Przemawia aktywistka młodzieżowej organizacji partyjnej

Rocznica proklamowania Ludowej Republiki Chińskiej



Wyzwolony spod feudalnego i kapitalistycznego ucisku wielki n

Wyzwolenie Chin, zwycięstwo chińskiego narodu— to jedno z najważniejszych wydarzeń współczesnej doby.

Temu wielkiemu wydarzeniu zdecydowano poświęcić pełnometrażowy film fabularno-dokumentalny. Realizację powierzono zespołowi radzieckich operatorów przy współpracy z młodą kinematografią chińską oraz wyznaczono mnie na głównego reżysera filmu.

Ze wzruszeniem przystąpiliśmy do zaszczytnej a zarazem porywającej i odpowiedzialnej pracy twórczej. Trzeba było na początku poznać bliżej Chiny i w tym celu odbyć podróż po tym ogromnym kraju. Ważne było pojąć istotny sens minionej walki i dojrzeć kiełkowanie nowego życia.

W ciągu roku naszej pracy w Chinach nazbierało się tyle materiału, że nie wyobrażaliśmy sobie, jak będzie można w ramach jednego filmu pokazać obraz życia narodu, życia wyjątkowo burzliwego i bogatego w zdarzenia. Nie rozwiązalibyśmy tego zadania, gdyby nie pomoc okazana nam przez KC Komunistycznej Partii Chin i sam naród.

Bohaterami filmu mieli być nie aktorzy, a autentyczni robotnicy, chłopi, żołnierze i oficerowie narodowej armii wyzwoleńczej, nauczyciele, lekarze, inżynierowie — ci wszyscy, którzy z entuzjazmem pracują w miastach i wsiach swego wolnego państwa.

Obserwując życie narodu, staraliśmy się dostrzegać nowy stosunek do pracy, nowe cechy bytowania, przejawy narodzin świadomości obywatelskiej u ludzi do niedawna pozbawionych wszelkich praw, nękanych przez feodalizm i zagranicznych kapitalistów.

Samo życie nasuwało nam taką obfitość przejmujących do głębi faktów, iż należało tylko nadążać w ich rejestracji.

Do najważniejszych przemian w życiu chińskiego narodu należy przede wszystkim reforma rolna. Film pokazuje m. in. sąd nad obszarnikiem. Widzieliśmy tę scenę w wiosce Sengoj. Ekipa nasza była tak wstrząśnięta potęgą wymowy dokonywanego przez lud aktu wymiaru sprawiedliwości, że w pierwszej chwili nie mogła przystąpić do zdjęć. Staliśmy tylko i patrzyliśmy. Gdy wreszcie operatorzy rozpoczęli zdjęcia, sąd odbywał się dalej jak gdyby nas wcale nie było. Nic nie mogło odciągnąć bowiem chłopów od skorzystania z okazji wyrażenia słusznego gniewu w odwet za cierpienia i wyzysk, jakiego doznawali oni od dziecięcych lat ze strony obszarnika—pracodawcy.

Wioskę Sengoj odwiedziliśmy potem jeszcze raz. Spotkaliśmy tam wówczas młodą dziewczynę — agitatorkę Lu Bao-Lin, którą widzieliśmy na sądzie. Tym razem Lu-Bao-Lin przyjechała do wioski przed rozpoczęciem wiosennego siewu, by wyjaśnić gromadzie, komu z najbardziej potrzebujących można się przydzielić zasiłek w ziarnie użyczonym z rezerw państwowych. Trzeba było widzieć z jakim taktem i delikatnością wypełniła swe zadanie młoda aktywistka. I chociaż chińscy chłopi nie lubią skarżyć się na swą biedę, młoda dziewczyna tak umiejętnie zadawała pytania, iż w końcu dowiedziała się o wszystkich potrzebach wsi. Następnie Lu-Bao-Lin zwołała zebranie, na którym wyjaśniła sens decyzji rządu o udzieleniu pomocy chłopom. Oddawszy, zgodnie z zwyczajem, głęboki ukłon poprosiła zebranych, by przystąpili do rozdziału ziarna.

Nie można nie zapamiętać tego z jakim entuzjazmem rozpoczyna

WSZYSTKIE ZDJĘCIA Z

Żółtą Rzeką

SERA FILMOWEGO

USZ GIERASIMOW

ód chiński z entuzjazmem przystąpił do budowy nowego, lepszego życia

Chłop chiński stał się gospodarzem na własnej ziemi

Pod troskliwą opieką władzy ludowej wyrasta nowe pokolenie

chłopi chińscy pracę na własnej ziemi. Patrząc na ich podniecone twarze i na uporczywy wysiłek można było z góry przewidzieć osiągnięcie bogatych zbiorów.

Chiński naród jest całkowicie pochłonięty budowaniem nowego życia. Stare Chiny, widoczne na każdym kroku we wspaniałych zabytkach architektury, w zadziwiających rzeźbach, jak też w układzie domowego życia, nie mogły nie przyciągać naszej uwagi. Rozumieliśmy jednak, że nie bogate dziedzictwo tysiącleci rozwoju kultury, a to nowe, co narodziło się w wyniku narodowo-wyzwoleńczej walki, stanowi i dla nas i dla widza filmu rzecz najcenniejszą i najciekawszą.

Gdziekolwiek tylko przychodziliśmy z kamerą filmową, wszędzie natrafialiśmy na obraz i atmosferę energicznego, wytężonego wysiłku.

Chcieliśmy pokazać przodowników pracy, których obecnie w Chinach jest ogromna ilość. Zdumiewała nas jasność, mądrość ich wypowiedzi, szerokość poglądów. Wielu spośród nich w czasie dokonywania zdjęć nie umiało jeszcze czytać i pisać, lecz już w chwili premiery filmu prawie wszyscy mieli ukończone kursy początkowego nauczania. Żądza wiedzy i rozmach akcji oświatowej są w Chinach naprawdę imponujące. Uczą się tam wszyscy, niezależnie od wieku i zawodu.

Odwiedzaliśmy szkoły, kursy i uniwersytety. Dzień nauki w szkole powszechnej rozpoczyna się od odśpiewania hymnu i uroczystego wciągnięcia flagi na maszt. Interesowały nas niektóre szczegóły toku zajęć z dziećmi. Na lekcjach na przykład w pierwszej klasie, po dziesięciu minutach zajęć następowało pięć minut odpoczynku. Trzeba było widzieć, jak zdyscyplinowanie zakładają dzieci ręce za plecy, aby podczas wykładu nie robić zbytecznych ruchów, i jak potem odpoczywają kładąc ramiona i głowy na pulpity.

Na uniwersytecie w Pekinie widzieliśmy studentów słuchających wykładów, a wieczorem spotykaliśmy tychże studentów już w roli pedagogów szkół wieczorowych, do których po pracy uczęszczają miliony robotników, rzemieślników, starców i kobiet nawet z dziećmi na rękach — by posiąść sztukę pisania i czytania.

Rozmach oświaty zdumiał nas szczególnie, gdy trafiliśmy na wykłady ludowo-rewolucyjnego uniwersytetu zwanego „Szkołą rewolucji". Zobaczyliśmy audytorium liczące sześć tysięcy słuchaczy. Oczywiście nie było pomieszczenia mogącego zmieścić tak wielką liczbę studentów, toteż wykłady odbywały się na świeżym powietrzu. W głębokiej ciszy studiujący notowali słowa wykładowcy przemawiającego z wysokiego podium.

1 października 1950 roku, podczas uroczystego obchodu rocznicy proklamowania Ludowej Republiki Chińskiej, na odbywającym się w tym czasie w Pekinie zlocie przodowników i bohaterów pracy, został pokazany nasz film.

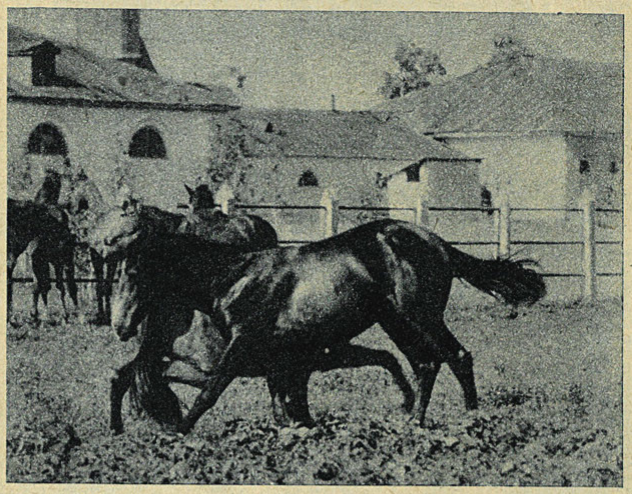
Pokaz ten był dla mnie wielkim, wzruszającym przeżyciem przewyższającym wielokrotnie inne doznawane przy podobnych okazjach. Setki osób poznając na ekranie siebie i swych przyjaciół ulegały głębokiemu przejęciu. Szczególnie poruszyła widownię część filmu ukazująca walkę chińskiego narodu o pokój...

Pod kierownictwem komunistycznej partii i swego wodza Mao-Tse-Tunga chiński naród twardym krokiem idzie naprzód ku szczęśliwej, lepszej przyszłości.

(Przełożył S. M.)

naszе RECENZJE

RYWALE CZYLI DZIEJE DWÓCH BRACI



Rywale.
Ich dwóch i ona jedna?
Nie, to już zbyt ograne.

Bohaterami tego filmu są dwa konie i — człowiek. Fabuła zupełnie nowa, niemniej jednak dramatyczna, emocjonująca, a przy tym bardzo piękna, prosta i prawdziwa.

Miejsce akcji: woroneżski step, olbrzymia stadnina słynnych orłowskich kłusaków, ujeżdżalnie, pola kołchozowe i tor wyścigowy w Moskwie.

Historia zaczyna się w momencie, gdy pewnej nocy na świat przychodzi para źrebiąt. Chociaż są małe, nieporadne i ledwie trzymają się na szczupłych nogach, mają zalety orłowskich kłusaków, których hodowla sięga XVIII wieku, gdy uczyniono pierwszą próbę skrzyżowania konia wierzchowego z pociągowym. Szybkość i wytrzymałość — oto cechy, które w nowonarodzonych źrebiętach rozwijać będzie wzorowo zorganizowana, na naukowych zasadach oparta hodowla. Właśnie w tym samym dniu ich ojciec, piękny okaz kłusaka Bajan, zdobył nowy rekord szybkości biegu.

Na ekranie oglądamy chwile zetknięcia się źrebiąt ze światem, beztroskie dni u boku klaczy, dramatyczny moment oddzielenia od nich, poznajemy ich odmienne temperamenty, obserwujemy okres dojrzewania, stopniowe poddawanie się woli człowieka na wszystkich etapach żmudnego treningu, wymagającego od hodowców wielkiego nakładu pracy i cierpliwości. Po dwóch latach, gdy pierwsze próby na torze ujeżdżalni pozwalają pokładać w obu wychowankach jak najlepsze nadzieje, drogi życia obu źrebaków rozchodzą się. Jeden trafia do kołchozu, drugi wędruje do Moskwy.

Spotkają się później jako rywale na moskiewskim hippodromie, by w emocjonującym wyścigu zmierzyć swe siły.

Czołowi przedstawiciele szlachetnej rasy dają życie nowemu pokoleniu orłowskich kłusaków.

Jedną z największych zalet tego pięknego filmu jest umiejętna dramatyzacja tematu, dzięki czemu jego duże wartości poznawcze łączą się z ciekawie pomyślaną historią obu koni, których sylwetki zostały zindywidualizowane i pokazane w szeregu charakterystycznych, typowych dla czworonożnych bohaterów sytuacji. Ta dążność do dramatyzacji materiału o charakterze dokumentalnym nie przekracza jednak nigdy granic realizmu, autorzy wystrzegają się wprowadzenia jakichkolwiek wątków ubocznych i fabularnego efekciarstwa. Wysuwając na plan pierwszy swych rączych bohaterów, zawsze podkreślają, jak ich losami mądrze kieruje człowiek, bogaty w wieloletnie doświadczenie i wiedzę.

Godny podziwu i uznania jest trud realizatorów z reż. J. Zadorożnym na czele, którzy potrafili podpatrzeć i uchwycić tak wiele odpowiadających koncepcji scenariusza scen, że film wydaje się niemal pozbawiony momentów inscenizowanych. Dzięki temu całość nie tylko zapoznaje widza z życiem olbrzymiej stadniny i metodami hodowli koni rasowych — ale i szczerze emocjonuje.

Walory artystyczne filmu podnoszą ładne zdjęcia, wykorzystujące niecodzienną plastykę tematu: konie, ruch i plener. Szkoda, że nie są to zdjęcia barwne.

Na uwagę zasługuje dobrze napisany i wygłoszony komentarz, który w filmie tego typu odgrywa dużą rolę, prowadzi opowiadanie, szkicuje sytuacje od strony przeżyć samych bohaterów, którzy — niestety — nie potrafią grać ani mówić.

J. Ł.

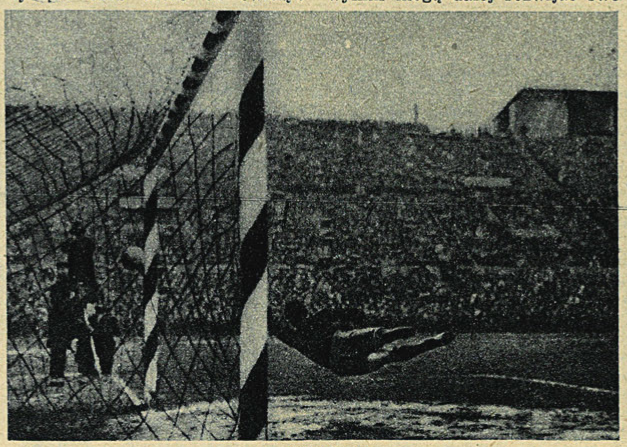
MOSKIEWSKI STADION „DYNAMO"

Drugą pozycję tego samego programu stanowi średniometrażowy barwny reportaż, ukazujący wszystkie rodzaje sportu uprawianego masowo na moskiewskim stadionie „Dynamo".

Sezon trwa tutaj okrągły rok. Z chwilą nadejścia jesiennych deszczów sportowcy przenoszą się do obszernych hal, mieszczących się pod żelazo-betonowymi trybunami tego stadionu-olbrzyma. Tysiące mieszkańców Moskwy korzystają z nowoczesnych urządzeń gimnastycznych i pod kierunkiem instruktorów mogą uprawiać zarówno kolarstwo, bieg, boks, jak pływanie czy gry sportowe.

W zimie na lodowiskach ćwiczą hokeiści i łyżwiarze. Sportowcy starszego pokolenia przekazują swe doświadczenie młodszym i najmłodszym.

Na wiosnę boiska stadionu zaczynają tętnić pełnią życia. Trwają przygotowania na przyjęcie 3 milionów zawodników i miłośników sportu, którzy przewiną się przez stadion. Ponad 2 tysiące osób może tu ćwiczyć równocześnie. Znajdziemy tu przedstawicieli wszystkich zawodów, spotkamy cztery generacje sportowców. Wielu z nich trenuje, by zdobyć odznakę sprawności fizycznej. Uzyskujący najlepsze wyniki mogą dalej rozwijać swe zdolności, korzystając z pomocy najlepszych trenerów i troskliwej opieki lekarskiej. Na stadionie poznajemy w czasie treningu słynnych mistrzów sportu radzieckiego.



GOAL !

Kamera przenosi nas także poza obręb tego wielkiego ośrodka sportowego Moskwy. Wraz z narciarzami udajemy się w tereny górzyste, żeglarzom towarzyszymy w czasie przejażdżki po kanale Moskwa-Wołga.

Jedną z najciekawszych części filmu jest błyskawiczny reportaż z dorocznego meczu piłkarskiego dwóch czołowych drużyn ZSRR Torpedo — Dynamo.

Ten ciekawy, żywo zmontowany film, odznaczający się pięknymi, pełnymi dynamiki barwnymi zdjęciami — to filmowa pochwała sportu, który stał się dobrem każdego obywatela ZSRR, jest źródłem zdrowia i siły, pomaga pracować i walczyć. Do obejrzenia tego filmu nie trzeba zachęcać naszych miłośników sportu, lecz tych wszystkich, którzy sport lekceważą — bo go nie znają.

JAN ŁĘCZYCA

POTRZEBNA KSIĄŻKA

XX tom wydawnictw popularno-naukowych **„Wiedzy Powszechnej"** z serii **„Biblioteczka dla każdego"** nazywa się

JAK POWSTAJE FILM

Dając książce powyższy tytuł, Jerzy Giżycki, który jest publicystą filmowym, zbyt skromnie potraktował obszerny kompleks poruszonych przez siebie zagadnień związanych z kinematografią.

Tomik zawiera znacznie bogatszą treść, niż sprawy twórczych przygotowań i procesów technologicznych, poprzedzających ekranową premierę filmu. Niemal połowę 120-stronicowej książeczki zajmuje jasno, lapidarnie ujęta historia narodzin i rozwoju kinematografu.

Popularne ujęcie spraw kina i filmu nie jest rzeczą prostą. Łatwo zabrnąć tu w zawiłe rozważania natury filozoficznej lub zaplątać się w tysiącznych zagadnieniach technicznych. Jeszcze łatwiej w pogoni za jasnością wykładu popaść w drugą krańcowość: łackie prostactwo.

Autor szczęśliwie uniknął obu niebezpieczeństw. Książka nie jest ani trudna, ani też nie upraszcza zagadnień. W sposób przejrzysty i zwięzły tłumaczy czytelnikowi, jak powstało kino, czym jest ono w obecnej fazie rozwoju i jakim celom powinno służyć.

Właściwy podział ramowy książki ustalił słuszne proporcje poruszonych w niej spraw. Po krótkim wstępie, omawiającym aktualny stan kinematografii w Polsce i perspektywy jej rozwoju w ciągu najbliższych 5-ciu lat, przechodzimy do części historyczno-technicznej.

Dowiadujemy się z niej, jak twórcza dociekliwość człowieka przez wiele tysięcy lat tworzyła kino współczesne. Powstawało ono ogniwo po ogniwie, ciągle w oparciu o odkrycia chemiczne i fizyczne z dziedziny optyki, mechaniki i elektryczności. Od prób utrwalania ruchu ludzi i zwierząt w prymitywnych rysunkach skalnych afrykańskich buszmenów i europejskich mieszkańców grot Altamiry w Hiszpanii sprzed trzech tysięcy lat poprzez latarnie magiczne do nowoczesnego kina dźwiękowego, barwnego i plastycznego — droga jest długa, pełna zwalczanych przeszkód.

Autor prowadzi nas po tej drodze, celowo omijając sprawy niekiedy ważne, ale mogące zagmatwać czystość obrazu, przedstawiającego przemianę błahej pozornie zabawki jarmarcznej w najbardziej masową ze wszystkich sztuk.

Kto z miłośników filmu, kto z trzystutysięcznej rzeszy codziennych bywalców kina w Polsce nie słyszał nigdy o tak tajemniczych nazwach jak: **taumatrop, stroboskop, zootrop, praksinoskop, chronofotograf, kinetoskop i kinetofon** — dowie się z książki Giżyckiego nie tylko tego, że bez powyższych wynalazków nie mógłby dziś oglądać ani **Upadku Berlina** ani cotygodniowych przeglądów kroniki filmowej, lecz również zapozna się z wyglądem i zasadą działania wszystkich tych przyrządów. Książka jest bowiem bogato ilustrowana (zawiera 100 zdjęć i rysunków).

Zasługą autora jest podanie do publicznej wiadomości (po raz pierwszy w większej pracy tego typu) nazwisk polskich i radzieckich pionierów kinematografii, równie zasłużonych, co bracia Lumière czy Edison, a niesłusznie pomijanych w zachodnio-europejskich publikacjach filmowych. Giżycki zapoznaje nas z pracami rosyjskich uczonych Bołdyriewa, Lubimowa, Timczenki i polskich wynalazców Prószyńskiego, Janowskiego, Białoborskiego.

Czytelnik dowiaduje się dalej, na czym polega zjawisko utrwalania dźwięku na filmie i jak została rozwiązana sprawa barwy.

Druga część książki omawia właściwą treść, zawartą w tytule: **Jak powstaje film.** Systematycznie, etap po etapie, autor prowadzi nas przez skomplikowany proces powstawania dzieła filmowego, od pomysłu rzuconego na papier aż do gotowej kopii ekranowej.

W rozdziale tym Giżycki omawia zwięźle i poglądowo (rysunki, fotografie, fragmenty roboczego scenopisu itp.) od jak wielu różnorodnych czynników np. koncepcyjnych, finansowych, technicznych, aktorskich, organizacyjnych, wreszcie... meteorologicznych zależy właściwy końcowy efekt produkcji filmowej.

Wykład jest jasny, podany przejrzyście, napisany językiem prostym,

JERZY GIŻYCKI
rys. T. Marczewski

zrozumiałym. Książkę kończy rozdział zatytułowany: „Komu i czemu służy film". Autor ukazuje tu różnice, leżące u samych podstaw twórczości filmowej, w państwach kapitalistycznych oraz w krajach, w których produkcja filmowa ujęta w ramy planowanej gospodarki służy wyłącznie sprawie walki o lepszą przyszłość człowieka.

Należy żałować, że tak ciekawej i bogatej w treść oraz ilustracje książce dano nieciekawą pod względem treści i wyglądu okładkę. Miejmy nadzieję, że te drobne usterki znikną w następnym wydaniu.

TADEUSZ KOWALSKI

CO PISZĄ INNI

SPRAWA SCENOPISU

W Związku Radzieckim trwa zapoczątkowana przez zjazd aktywu pracowników twórczych kinematografii dyskusja o podnoszeniu formy dzieła filmowego.

Ostatnio zabrał w niej głos L. Żeżelenko, pracownik wytwórni Lenfilm, publikując w n-rze 36 „Sowietskogo Iskusstwa" obszerny artykuł o scenopisie.

Trzeba pamiętać, że film nie powstaje bezpośrednio ze scenariusza, że nawet najlepszy scenariusz musi być przełożony przez reżysera na scenopis. **„Ideowa treść przyszłego filmu** — pisze autor — **jego styl, wzajemny stosunek poszczególnych sekwencji, odrębności charakterów, podtekst dialogów, plastyczność szczegółów, rozwiązania muzyczne, barwne, dźwiękowe i operatorskie — wszystko to powinno wynikać jasno ze scenopisu".**

Scenopis — to gruby manuskrypt, napisany oczywiście przy biurku. Niektórzy reżyserowie, nie bacząc na anachroniczność podobnych teorii, negują dotąd wartość pracy przygotowawczej przed przystąpieniem do zdjęć, a czekają na „zetknięcie się z żywym człowiekiem" w atelier.

Niewątpliwie nawet najstaranniej opracowany scenariusz posiada luki z punktu widzenia realizacji, które wypełnić musi reżyser własnymi pomysłami rozwiązań. Na tym polega najbardziej twórczy wkład reżysera w przyszły film. Tymczasem praca nad scenopisem często polega na czymś zupełnie innym.

„Bardzo jeszcze częste są wypadki, kiedy scenarzysta i reżyser, przystępując do pracy nad scenopisem odkrywają, że treść scenariusza nie mieści się w ramach normalnego filmu... Nieraz scenariusz bywa półtora raza obszerniejszy, niż przyszły film. Znaczy to, że trzeba usuwać całe epizody. Ale przecież w dobrym scenariuszu nie ma niepotrzebnych epizodów".

W tych warunkach doniosła czynność przekładania pomysłów scenarzysty na obraz filmowy sprowadza się do **„skracania scenariusza"** zaś reszta polega głównie na **„mechanicznym rozbiciu scenariusza na poszczególne ujęcia i oznaczeniu metrażu".**

Najbardziej cierpią na tym szczegóły filmu a przecież **„plastyczność szczegółu — to bardzo silny środek artystycznego wyrazu. Celny, bystro podchwycony szczegół powieści, czy opowiadania działa na czytelnika silniej, niż całe ustępy liryczne".**

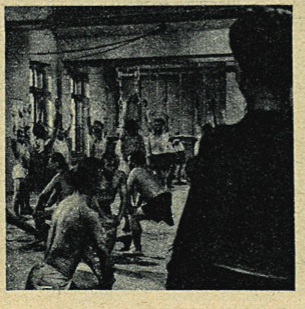
Autor przytacza przykłady drugoplanowych postaci w **Historii jednego wynalazku,** rysunku głównych postaci filmu **Na morskim szlaku** — które zostały zaniedbane przez nie dość staranne opracowanie scenopisu i utraciły wiele ze swej plastyki.

„Wesoło", „w zamyśleniu", „żywo", „starając się zrozumieć", „nie odrywając oczu", „unosząc się" — oto do czego w wielu scenopisach sprowadza się **„detalizacja" postępowania bohaterów".**

Niestarannym scenopisom przeciwstawia autor przykłady pozytywne **(Musorgski, Upadek Berlina, Kawaler Złotej Gwiazdy)** wykazując np., że mistrzowsko rozwiązane sceny narodzin pomysłu twórczego sceny pod Kromami **(Musorgski)** nie wynikły z przypadkowej improwizacji, lecz ze starannego przemyślenia tematu znacznie wcześniej, niż nakręcono pierwszą z tych scen.

„Trzeba prowadzić walkę — kończy autor — **nie tylko o wartości ideowo-artystyczne lecz i o mistrzostwo scenariusza. Temat winien być w nim rozwiązany nie tylko głęboko i prawdziwie, lecz również w ramach normalnej długości filmu... Trzeba stawiać wysokie wymagania scenopisowi, bo właśnie w nim splatają się wszystkie nici wiążące scenariusz z filmem". (piaż)**

CO UJRZYMY NA EKRANIE?



WESOŁE ZAWODY

(Vesely souboj)

Scenariusz: *E. Treybalova* i *M. Makovec.*
Reżyseria: *Milosz Makovec.*
Zdjęcia: *J. Holpuch.*
Muzyka: *J. Rychlik.*
Komedia sportowa, rozgrywająca się w środowisku czeskich tramwajarzy.
Wykonawcy: *Jaroslav Marvan* (majster Javorin), *Vlasta Matulova* (dr Stranska), *Robert Vrchota* (inż. Javorin), *Gustav Nezval* (major), *J. Plachy* (dr Kobera), *J. Kemr* (laborant Emilek), *V. Repa* (Nehasil sn.).
Produkcja: *Ceskoslovensky Statni Film* — 1950.

TRZCINOWE DZWONY

(Zvony z rakosu)

Scenariusz: *V. Kubasek, J. Maranek, R. Vyhlidku* i *F. Havir-Horcicka.*
Reżyseria: *Vaclav Kubasek.*
Zdjęcia: *V. Pazdernik.*
Muzyka: *Jiri Fiala.*
Czeski dramat społeczny z końca XIX w.
Wykonawcy: *F. Klika* (Moc), *O. Czermak* (Pazdera), *V. Oczasek* (Blecha), *V. Svorc* (nauczyciel Vitek), *J. Vojta* (Zima), *F. Kovarzik* (Pinkava), *J. Plachta* (Pekelsky), *O. Vykypel* (Havlik), *F. Hanus* (dr Skoda), *A. Kreuzmannova* (Kolocova), *J. Ditetova* (Jitka Pinkavova), *E. Fiala* (Patoczka) i inni.
Produkcja: *Ceskoslovensky Statni Film* — 1950.

NASZ OBIEKTYW

DO RĄK WŁASNYCH OB. KIER. RUNIEWICZA

Uchwała Rady Państwa i Rady Ministrów z dnia 14 grudnia ub. r. wyraźnie mówi, w jaki sposób urzędy i instytucje odnosić się mają do krytyki. Nie mamy już prawie analfabetów, ale mamy jeszcze pokaźną liczbę powoli czytających „dygnitarzy" i biurokratów, którzy uchwały z 14 grudnia nie przeczytali do tej pory.

Oto, co pisze korespondent terenowy „Dziennika Bałtyckiego", Grzegorz Baran, w n-rze 127 tego pisma:

W związku z moją korespondencją, mówiącą o nieporządkach w kinie w Ostaszewie (pow. gdański), zamieszczoną w „Dzienniku Bałtyckim", spotykają mnie różne nieprzyjemności. Kierownik kina, Bogdan Runiewicz, odgraża się, że mnie obije, pogróżki urozmaicając odpowiednim słownikiem. Przy każdej okazji pozwala sobie na kpiny w rodzaju: „Jeszcze się kino nie rozpoczęło, idź, napisz do Dziennika Bałtyckiego".

Oddolna krytyka, tak wysoko ceniona przez czynniki państwowe, nie jest na pewno sprawą, którą się załatwia przy pomocy wolnoamerykanki. Ob. Runiewicz powinien wytłumaczyć się z tych pogróżek. (pł.)

Kłamstwo nie popłaca

Reklamowanie kiczu jako arcydzieła jest — niesmaczne. Reklamowanie go w oparciu o kłamstwo jest, mówiąc po prostu, świństwem. Ale gdy taka kłamliwa reklama służy równocześnie perfidnym celom politycznym — to już skandal.

Pamiętamy zapewne, że na ostatnim festiwalu w Cannes emigrant hiszpański Luis Bunuel otrzymał nagrodę za reżyserię postępowego filmu *Zapomniani*, który nakręcił w Meksyku.

Sukces Bunuela, który nigdy nie poniżył się współpracą z faszystowską kinematografią hiszpańską, postanowili wyzyskać agenci kulturalni gen. Franco dla próby uraczenia publiczności europejskiej swymi filmami. Oto facsimile ulotki kursującej w Paryżu:

Znaczy to dosłownie: „Po sukcesie hiszpańskiego reżysera Luis Bunuela na festiwalu w Cannes cały Paryż powinien zabaczyć arcydzieło hiszpańskiej szkoły realistycznej *Jestem włóczęgą*".

Bezczelny znak równania pomiędzy wybitnym artystą ekranu i faszystowskim fuszerem, między odważnym, postępowym filmem a szmirą reprezentującą reżym kata hiszpańskiej klasy robotniczej jest bezczelnością wysokiej próby.

Na nic nie zdadzą się jednak oszustwa i krętactwa: Paryż nie chce kultury w sosie faszystowskim, skąd by ona nie pochodziła. Na *Włóczędze* — pustki.

Gdzie Rzym, gdzie Krym?

Gdyby to było po raz pierwszy (i ostatni) nie zabierałbym głosu. Errare humanum est (— piszą „Problemy"). Ale ponieważ zdarza się to regularnie przy tłumaczeniu każdego filmu czeskiego, w którym mowa o Brnie, notatka jest konieczna.

W filmie „Zasadzka" bohaterka Bożena Kubinova jedzie z fałszywymi papierami pociągiem z BRNA, niestety tłumacz tłumaczy „z BERNA" — umieszczając akcję w... Szwajcarii, gdzie się Bern, jak wiadomo, znajduje. W czesko-niemieckim dialogu tego filmu używane jest słowo Ausweis (legitymacja), ale tłumacz zamieniwszy Brno w Bern konsekwentnie tłumaczy Ausweis na... paszport (!!!). Dzięki takiemu tłumaczeniu członkini czeskiego ruchu oporu podróżuje ze szwajcarskim paszportem i to nic a nic nie dziwi gestapowców.

Mała rzecz, a wstyd! (Dagm.)

W PYTANIU ODPOWIEDŹ

Kto pyta, nie błądzi. Pamięta o tej dobrej zasadzie „Kurier Szczeciński", który w n-rze 112 pisze:

Jedyną rozrywką kulturalną w Człuchowie jest kino, w którym program filmowy zmieniany jest tylko raz w tygodniu. Frekwencja jest zawsze wystarczająca, by zapełnić salę. Czym zatem kieruje się kierownik kina nie chcąc wyświetlać dwóch programów tygodniowo?

Tym, że „frekwencja jest zawsze wystarczająca, by zapełnić salę".

Oddech filmowy i oddech teatralny

W rozmowie z Gerardem Philipe przedstawiciel paryskiego „L'Ecran Francais" zapytał go, jaka jest różnica między aktorem teatralnym i filmowym, przypominając zdanie Andre Lugueta, że „nie jest się aktorem teatralnym, filmowym, czy radiowym: albo się jest aktorem, albo się nim nie jest".

Gerard Philipe okazał się odmiennego zdania:

— Są aktorzy teatralni, którzy nie są aktorami filmowymi i odwrotnie. Myślę, że rzecz polega na różnicy w długości oddechu. Oddech aktora teatralnego musi być dłuższy, niż filmowego. Myślę, że dla zdolnego artysty gra w filmie jest łatwiejsza, niż gra w teatrze, gdyż teatr wymaga długiego oddechu, a ten nabywa się tylko przez doświadczenie.

Lamberto Maggiorani

Zygmunt Lalek

Zdanie francuskiego aktora potwierdza m. in. fakt, że w filmie odnoszą ostatnio poważne sukcesy ludzie wzięci z ulicy (Maggiorani ze „Złodziei rowerów", a także np. Lalek z „Dwóch brygad"), którzy w teatrze nie zadowoliliby z pewnością. (pł.)

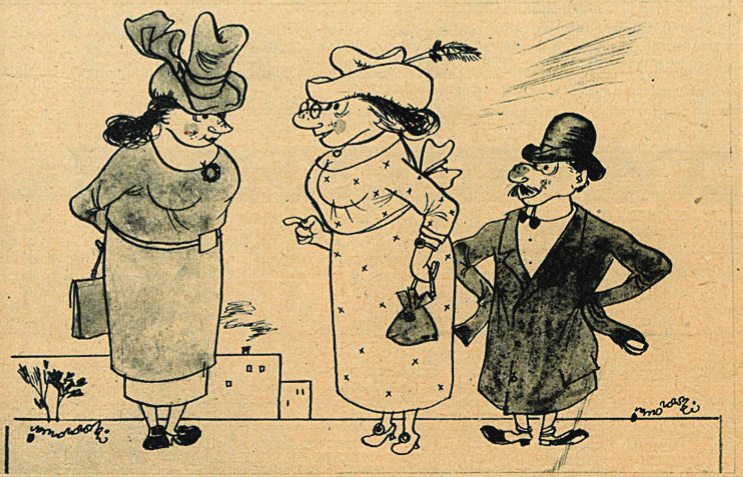
CIĘŻKO ZAROBIONE 0,20 $

Managers of 'Tri-To Help 'Bonzo' i

Nie masz, człowieku, dwudziestu centów na obiad? Proszę bardzo, damy ci zarobić, czemu nie. Musisz się tylko przebrać za małpę i wygłupiać w tym „stroju" przez cały dzień na ulicach. Nic więcej.

Tak stawiają sprawę agenci wytwórni „Universal-International", pędzący ludzi na film *Bonzo*, czas spać. I nie widzą w tym nic nadzwyczajnego.

Agenci wymienionej wytwórni pochodzą od małpy, Tego dowiódł jeszcze Darwin. Ale prawdopodobnie od małpy ordynarnej i głupiej. (j)



— Mąż ma trochę za duże ubranie, bo marzy o zagraniu roli wielkiego człowieka

(rys. St. Brzozowski)

Łatki

DLACZEGO:

...„Dziennik Bałtycki" pisze o *Braciach Benthin* (nr 127): „Było trzech braci: dwóch było kupcami, a trzeci lekarzem... Podobnie rozpoczynają się z reguły ludowe bajki."? Nieprawda, powszechnie wiadomo, że ludowe bajki zaczynają się z reguły od słów: „Nie drukuj słowa pustego nadaremno".

●

FAKCIK

●Kasa kina w Górze Śląskiej nie wydaje na żądanie książki zażaleń, lecz odsyła po nią do innego budynku, zamkniętego w godzinach, kiedy kasa jest otwarta. Dowcipne, co?

redaktor Dyjetka

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Publiczność nie chce propagandy wojennej

Przedstawiciel hollywoodzkiej wytwórni Republic Pictures na Niemcy Zachodnie zorganizował niedawno w Dusseldorfie dla prasy i właścicieli kin pokaz wyjątkowo brutalnie podżegającego do wojny filmu *Piaski Iwo-Jimy*. W dyskusji po pokazie reakcyjni krytycy i przedstawiciele związku właścicieli kin wychwalali „technikę" filmu, ale zgodnie oświadczyli, że nastroje publiczności zachodnio-niemieckiej nie rokują nadziei na sukces kasowy filmu. *Piaski Iwo-Jimy* nie zostały zakupione do rozpowszechniania w Niemczech Zachodnich. (jp)

CO KTO WOLI

W Związku Radzieckim i w krajach demokracji ludowej tworzy się wiele filmów biograficznych o ludziach, którzy zdobyli sławę na polu nauki, sztuki, literatury.

Reżyserzy amerykańscy również realizują filmy biograficzne. Ale najczęściej o życiu awanturników, szpiegów, gangsterów. Za ich przykładem poszedł angielski reżyser Carol Reed, który „wsławił" się prowokacyjnym, antyradzieckim filmem *Trzeci człowiek*.

Obecnie Reed realizuje film o życiu i działalności pułkownika Lawrence, znanego angielskiego szpiega i awanturnika. Przed pierwszą wojną światową wiele mówiło się i pisało o pułkowniku Lawrence, który wyżywał się na Bliskim Wschodzie. Podburzał on przeciwko sobie arabskie plemiona, wzniecał krwawo tłumione powstania. — Jednym słowem był wzorem „wspaniałego" bohatera dla reżysera, wysługującego się podżegaczom wojennym. (ea)

NIEMIECKIE FILMY W ZSRR I CHINACH

W ciągu maja na ekranach kin radzieckich wyświetlano dziesięć niemieckich filmów produkcji DEFY, a między innymi *Radę bogów*, *Nasz chleb powszedni*, *Cztery pokolenia*, *Brunatną pajęczynę* i in. Filmy DEFY cieszą się wielkim powodzeniem również w innych zaprzyjaźnionych z NRD krajach. M. in. wielki sukces osiągnął w Chinach film *Rada bogów*, wyświetlany już drugi miesiąc w wielu miastach przy niesłabnącym zainteresowaniu.

Zdjęcie z nowego kolorowego filmu radzieckiego **Kawaler Złotej Gwiazdy**

TEGO NIE MOGĄ ZROZUMIEĆ

Amerykańskie wytwórnie filmowe wciąż szukają nowych, młodych sił, które mogłyby zastąpić starzejące się gwiazdy hollywoodzkie.

Jedna z nich (Paramount) zaproponowała współpracę, na bardzo korzystnych warunkach młodej węgierskiej aktorce — Suzy Banky (znanej u nas z kilku filmów).

Amerykańscy potentaci filmowi ani na chwilę nie wątpili, że Suzy Banky chętnie zgodzi się na ich propozycję. Wraz z kontraktem — przesłali jej do wypełnienia kwestionariusz zawierający pytania: jaka jest waga artystki, jakiego jest wzrostu, jaka jest objętość jej talii, łydek itd.

Jakież było zdumienie dyrektorów Paramountu — kiedy otrzymali odpowiedź od Suzy Banky, że bardzo dziękuje za propozycje, ale kontraktu nie podpisze, gdyż woli pracować w kraju, gdzie ceni się aktorki nie dla wiotkiej kibici czy cienkich kostek, ale dla ich talentu. (ea)

RENOIR ZNÓW W PARYŻU

Doskonały reżyser francuski Jean Renoir (syn wielkiego malarza Renoira) — realizator *La grande Illusion* i wyświetlanego u nas po wojnie filmu pt. *Marsylianka* — powrócił po 11-letnim pobycie w Ameryce — do Francji.

Zamierza on zrealizować film według opowiadania Prospera Merimee *Karoca* (La Carrosse du Saint Sacrement). Główną rolę w tym filmie, nakręcanym częściowo we Włoszech a częściowo we Francji — grać będzie świetna artystka włoska — Anna Magnani. (ea)

Film o wielkim czeskim plastyku

Reżyser czeski Wacław Krszka, który ostatnio zrealizował film **Poseł Przedświtu** o czeskim wynalazcy, Józefie Bożku, przystąpił do realizacji pełnometrażowego filmu biograficznego o życiu i pracy znakomitego czeskiego malarza, nazywanego w Czechosłowacji geniuszem czeskiego narodowego malarstwa — Mikołaja Alesza. Scenariusz filmu opracowali Mirosław Miczko i Jan Posz. Postać wielkiego artysty odtwarza Karol Höger, aktor Teatru Narodowego w Pradze. (lr)

KINOMECHANIK
nowe radzieckie pismo filmowe

W Moskwie wyszedł z druku pierwszy numer miesięcznika **Kinomechanik**. O zadaniach nowego masowego technicznego czasopisma radzieckiego pisze minister Kinematografii ZSRR I. Bolszakow. Miesięcznik będzie informował technicznych pracowników filmu o zdobyczach techniki kinematograficznej i będzie popularyzował prace racjonalizatorów. (lr)

DOSTOJEWSKI W PARYSKIM SOSIE

Dwaj francuscy reżyserzy — Jacques Remy i Georges Lampin mają zamiar rozpocząć w najbliższych tygodniach realizację filmu opartego na kilkakrotnie już filmowanej powieści Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*.

Tym razem francuscy reżyserzy postanowili zmodernizować dzieło Dostojewskiego i — przenieść akcję do Paryża. Wydaje się bardzo wątpliwe, aby film na tym zyskał. Naprawdę trudno sobie wyobrazić bohaterów Dostojewskiego na tle Paryża z 1951 roku. (ea).

Scena z francuskiego filmu **Edward i Karolina**

Współpraca włosko-francuska

Włoscy reżyserzy coraz częściej realizują filmy, w których obok aktorów włoskich występują aktorzy francuscy.

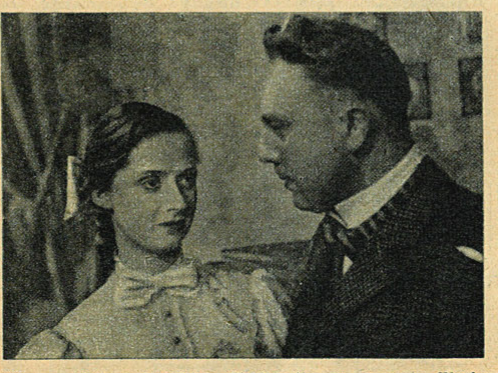
Takim filmem będzie nowe dzieło Alberto Lattuady pt. „Anna". Grać w nim będą dwie doskonałe artystki: Francuzka — Gaby Morlay i Włoszka — Silvana Mangano.

W komedii sportowej realizowanej we Włoszech przez reżysera Franconnelli — partnerem młodej, utalentowanej gwiazdy włoskiej Alidy Valli będzie znany aktor francuski — Jean Pierre Aumont.

Również w filmie „Rzym — Paryż — Rzym" w realizacji Luigi Zampa — obok Włochów: Aldo Fabrizi, Peppino de Filippo i Very Nandi — grać będą artyści francuscy: Julien Carette i Sophie Desmarets. (ea)

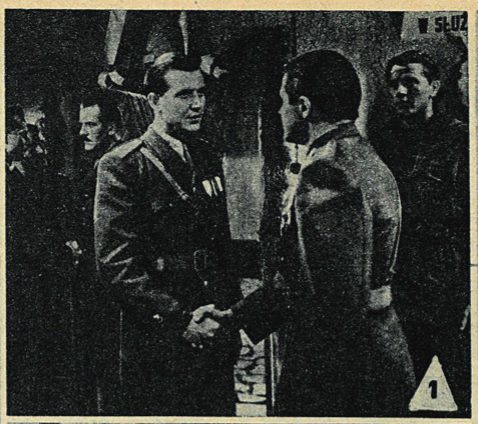
POEMAT O LUDZIACH PRACY

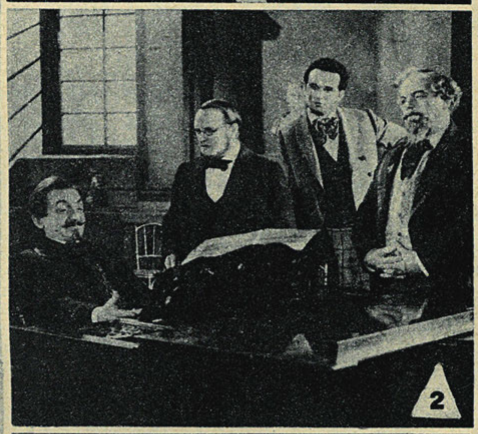
Tak nazywa prasa radziecka nowy fabularny film kolorowy *Donieccy górnicy*, zrealizowany w Moskiewskiej Wytwórni Filmowej im. M. Gorkiego przez kolektyw reż. Ł. Łukowa według scenariusza znanych pisarzy B. Gorbatowa i W. Aleksiejewa. Muzykę opracował wybitny kompozytor T. Chrennikow. Film opowiada o życiu i pracy zwykłych ludzi radzieckich. W głównej roli występuje znakomity artysta B. Czirkow. Prócz niego w filmie grają znani artyści, jak W. Chochriakow, W. Drużnikow i S. Łukianow. (lr)



Werner Peters i Sabina Thalbarth w nowym filmie DEFY

Na naszej taśmie





Drodzy Czytelnicy!

Autorka listu ROMANA P. z Torunia staje w obronie Klapsa nękanego licznymi i nieinteresującymi pytaniami niektórych czytelników. Typ „CIEKAWSKIEJ" z Chełmży, która zadała 45 pytań żądając wyczerpującej i niezwłocznej odpowiedzi, — jest niestety wciąż aktualny.

O WCIĄŻ AKTUALNYM TYPIE CZYTELNIKA

Każda poczta przynosi nam takie listy, w których powtarzają się pytania dotyczące szczegółów z życia aktorów i plotki wyssane z palca. Znamy wszyscy dobrze ten typ czytelnika. To ten sam, który pyta czy znany aktor odebrał sobie życie, czy aktorka jest żoną takiego czy innego aktora, ten sam, który śledząc obraz w kinie, goni za tanią sensacją i ckliwymi scenami miłosnymi, unikając poważnej problematyki. Jak nazwać takiego czytelnika? Pomóżcie Klapsowi, wymyślcie dla niego nazwę, a najlepiej dwa nazwiska lub przezwiska dla niego i dla niej. Będzie nam łatwiej walczyć z tą nieznośną parą, nazywając

ją wraz z naszymi czytelnikami po imieniu. Nagroda za najlepszą nazwę będzie niespodzianka.

JESZCZE O KRYTYCE FILMOWEJ

Czytelniczka S. K. z Łodzi porusza interesujące zagadnienia, nawiązując do artykułu dyskusyjnego J. Palucha (w n-rze 4/113 FILMU) o zadaniach krytyki filmowej. Autorka listu, zgadzając się z J. Paluchem, podkreśla ważną rolę krytyki filmowej. Stwierdza ona, że dział proponowany przez J. Palucha „CO MYŚLI WIDZ O DANYM FILMIE" jest do pewnego stopnia realizowany na NASZEJ TAŚMIE, gdzie zamieszczane są wypowiedzi czytelników o różnych filmach, jakie oglądali. W zakończeniu listu Czytelniczka nasza proponuje otwarcie dyskusji na temat krytyki filmowej i jej zadań.

DWA GŁOSY O DWÓCH POLSKICH FILMACH

„Jak to strasznie przyjemnie dla Polaka, gdy ogląda dobre polskie filmy nie ustępujące w niczym zagranicznym" — cytuje WŁ. JACKOWSKA z Siedliszcza słowa „KASI Z LUBLINA". *„Do takich filmów należy zaliczyć „Czarci żleb"* — pisze autorka listu. Podkreśla ona obok bardzo dobrej gry aktorów i pięknych zdjęć przede wszystkim tematykę filmu. *„Uderzył mnie obraz przedstawiający przyjacielski, a nawet braterski stosunek oficerów do żołnierzy. Taki stosunek może istnieć tylko w Polsce Ludowej. Nareszcie została przełamana raz na zawsze granica tzw. wyższości, jaka dzieliła żołnierza od oficera. Film ten omówiliśmy szczegółowo w naszej świetlicy i dyskusja na jego temat była bardzo ożywiona".*

MARIA CZ. ze Stargardu — dzieli się wrażeniami, jakie odniosła po obejrzeniu *Warszawskiej premiery.* *„Muzyka Moniuszki, która wyrobiła sobie już od dawna wszędzie uznanie, wzrusza w ciągu całego filmu. Gra zespołu, reżyseria, imponujący ogrom i wkład pracy — wszystko to uderza widza po uważnym obejrzeniu filmu. Zdania moje o tym filmie dzielą ze mną koledzy, pracownicy fizyczni i umysłowi z naszego zakładu pracy".*

DZIECI POLSKIE CZEKAJĄ NA POLSKIE BAJKI NA EKRANIE

FR. i L. z Radomia — po obejrzeniu filmu produkcji radzieckiej *Zaklęta narzeczona* zastanawiają się nad potrzebą realizowania polskich filmów baśniowych.

Czytelnicy nasi poruszali już ten temat kilkakrotnie. W n-rze 16(125) FILMU zamieszczona była wypowiedź M. CZERWIŃSKIEGO z Olsztyna, który pisał o tym, jak bardzo potrzebne są polskim dzieciom sfilmowane bajki. Prócz filmu kukiełkowego *Za króla Krakusa* i pierwszego polskiego rysunkowego filmu *Wilk i niedźwiadki* kinematografia polska nie wyprodukowała ani jednego bajkowego filmu. Korespondent M. CZ. z Olsztyna omawia również potrzebę dubbingowania radzieckich bajek, udostępniając je tą drogą dzieciom, które najczęściej z trudem mogą odczytać napisy.

O bajkach radzieckich na ekranie pisała również B. ZALEWSKA z Jeleniej Góry (w 4/113 n-rze FILMU). Po obejrzeniu baśni radzieckich, jak *Kopciuszek, Czarodziejski kwiat, Czerwony trzewiczek, Złoty kluczyk* zrozumiała, jak wielką wagę dla naszych młodych widzów mają baśnie na ekranie.

W związku z jej wypowiedzią pisaliśmy o wielkich możliwościach, jakie dzięki technice filmowej, zwłaszcza filmów kukiełkowych i rysunkowych, posiada fantastyczna baśń na ekranie.

Rację mają nasi czytelnicy, mówiąc o potrzebie polskich bajek filmowych.

Zdjęcie z filmu „Konik garbusek" reż. A. Rou

Baśń fantastyczna i bajka dydaktyczna o zwierzętach przewędrowały bardzo długą drogę w czasie i przestrzeni. Z Indii poprzez starożytną Grecję baśnie i bajki wszystkich narodów, wędrując po całym świecie, ulegały przemianom, nabierając cech charakterystycznych dla danego narodu i ludowego kolorytu. Obok baśni o motywach wspólnych wszystkim narodom, jak baśń o Kopciuszku czy śpiącej królewnie, — każdy naród posiada swoje własne baśnie związane z wierzeniami ludowymi, swoje własne podania przywiązane do określonego miejsca. Każda dzielnica Polski ma swoje regionalne opowieści związane z lokalnymi wydarzeniami i postaciami i z daną okolicą.

Bogate zbiory ludowych podań i baśni Kolberga są niewyczerpanym źródłem tematów i wątków. Wykorzystać je, ożywić i uwiecznić na ekranie — to wielkie zadanie naszych ludzi filmu.

WYJAŚNIENIA

OKRĘGOWY ZARZĄD KIN W KRAKOWIE w związku z uwagami „CZYTELNICZKI KRYSTYNY" z Nowego Sącza w 8/127 nr. FILMU informuje, że już od przeszło trzech lat czynione są starania uruchomienia kina *Świt* w nowym Sączu, które przewiduje się na czerwiec roku 1952. Na przeszkodzie stoją trudności przy przebudowie obiektu (stary budynek).

W związku z zapytaniem czytelnika ARTURA N. nadeszło następujące wyjaśnienie:

1. Zlikwidowanie kina *Aktualności* w Krakowie nastąpiło na skutek bardzo słabej frekwencji.

2. Krótkometrażówki: *Do redakcji nadszedł list* i *Naprzód młodzieży górnicza* były intensywnie rozpowszechniane w kinach krakowskich, zanim poszły na prowincję.

3. W dniu 3 maja otwarte zostało kino tzw. popularno-oświatowe, posiadające charakter kina *Aktualności*. Kino to, otwarte na czas trwania Dni Oświaty Książki i Prasy zostanie w wypadku powodzenia utrzymane także po „Dniach"...

●

Okręgowy Zarząd Kin w Gdańsku w odpowiedzi na listy MACIEJA BORMIŃSKIEGO z Malborka i EDMUNDA GRUCHAŁY z Kościerzyny (zacytowane w 8/117 n-rze FILMU) nadesłał następujące wyjaśnienie:

1) W sprawie niezachowania kolejki przy kasie kina *Capitol* w Malborku wyjaśniamy, że od czasu wprowadzenia nowego systemu sprzedaży biletów, tj. od 1 marca 1951 r. opisywane przez ob. Bormińskiego wypadki nie powtarzają się.

2) W sprawie zmiany czasu wyświetlania seansów w kinie *Bałtyk* w Kościerzynie wyjaśniamy, że zmiana czasu wyświetlania jest na razie nieaktualna, gdyż obecny czas wyświetlania zostai ustalony na konferencji z przedstawicielami Rad Zakładowych, jako najbardziej miejscowemu światu pracy odpowiadający.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Polska Kronika Filmowa) M. Jahoda, J. Karajordanow i archiwum.

FILM
TYGODNIK

REDAGUJE

ZESPÓŁ

TYM, KTÓRYM NIE MOŻEMY SŁUŻYĆ INFORMACJĄ

Czytelnikom, poruszającym w swoich listach sprawy zbyt błahe i nieistotne, jak Sylwii, Janinie Kasprzak z Warszawy, J. Lis, Janinie Bianlewicz, J. Barteczko z Bartoszyc, Danucie z Krakowa i innym nie możemy służyć żadnymi informacjami.

Również nie odpowiadamy na pytania, dlaczego nie były dotąd wyświetlane filmy wymieniane przez czytelników, oraz jakie filmy będą wznawiane lub wyświetlane w przyszłości. Wszystkie te informacje mieszczą się w dziale naszym *„Co ujrzymy na ekranie"* do którego odwołujemy wciąż naszych czytelników jak „Ciekawą Irkę", Benię i Tanię Romańską, Monikę Łabędzką z Bytomia, Jana Krzykowskiego z Wałbrzycha, „Kinomana z Warszawy", Zdzisława Sawickiego ze Szczecina, Stefanię Bielakównę, G. Sobczaka, Ewę Winnicką, Jolantę Zabielską, K. Koziołównę, W. Szczygła, Pawła Potorskiego z Wałbrzycha, Jana Zarębskiego z Warszawy, K. Domagalskiego z Wawra, Basię, Henię i Danusię, Marusia i Wiesia z W-wy, Elżunię D. z Mokotowa, W. Śląską, Jana Zawadzkiego.

Liczni czytelnicy pytają również, kto grał w jakim filmie i gdzie będzie występował w przyszłości, jak: Basia i Ania, Zofia Kalinowska, Bogusław Czajkowski, Herbert Harnorth z Gliwic, Joanna Lewandowska, Andrzej Turski, Zdzisław Pająk z Przemyśla, Mieczysław M. A. B. C. z Białej, Ela z Katowic, Baśka z Wrocławia, Barbara Furtak z Szamotuł.

Czytelników tych odwołujemy również do naszego działu *„Co ujrzymy na ekranie"*. Coraz więcej gromadzi się również listów pytających o aktorów zagranicznych i szczegółów dotyczących ich życia.

Powtarzamy raz jeszcze cierpliwie, że słodyczą ale stanowczo: Nie podajemy adresów aktorów zagranicznych. O ich życiu prywatnym piszemy rzadko i tylko wtedy, gdy wiąże się to z ich rolą w danym filmie. Oto nazwiska czytelników, którym nie możemy służyć bliższymi informacjami na temat adresów aktorów zagranicznych i szczegółów ich życia:

Hanka i Halina z Gdańska, Anna Weryńska, Barbara Rojek z Warszawy, Czytelniczka z Rzeszowa, Basia z Łodzi, Barbara i Teresa z Łodzi, Kinga Nowosielecka z Krakowa, US z Poznania, Halinka Czarnecka z Torunia, Jerzy Pawlikowski z Torunia, Rajcewiczówna Danuta z Torunia, Czytelniczki Iza i Hela, Jerzy Hanuszek z Zabrza, Bolesław Czeplin z Wrocławia, „Wielbicielka G. Philipa" z Bytomia, Nina z Pruszkowa, „Gilbert" z Krakowa, Lucia z Wałbrzycha, Czesław Wieczorek z Obornik Wlkp., Ewa Staszko, Alinka Janicka, Hildegarda z Kalet, T. Wiśniewska ze Słupska, Zdzisław Jaworski z Krakowa, Krystyna Musiał z Poznania, Krysia z Poznania, A. B. z Wrzeszcza, Zofia Jóźwiak z Gdańska, Ernestyna Szatkówna i Irena Leśnik z Katowic, Jerzy Obarski, „X—27" z Łodzi, „Przyjaciółka" z Łodzi, Bronisława Puss z Pieszyc, Krystyna z Głubczyc, M. Jakubowska z Płocka, „Dwie z Wieluńia", Janina Majdrowska z Gdańska-Oliwy, Urszula Krówczyńska z Poznania, „Czerwone kapturki", Janina Semow z Krakowa, Baśka z Pabianic, Iga z Boborowa.

ODPOWIEDZI KRÓTKIE

STANISŁAWA ZGOBA z Krakowa — Ostatni numer FILMU z r. 1950 — 28/29 (108—109) miał okładkę przedstawiającą Jana Koechera w roli Stanisława Moniuszki w *Warszawskiej premierze*. Następny numer był 1/110 z 7 stycznia 1951 r. z okładką z filmu radzieckiego *Wielka siła*. Niebieską okładkę z białym gołąbkiem miał numer 24/104 z 26 listopada 1950 r.

7-KLASISTKA i Z.K.Z. z Grodźca — Zeszyt, nazwany przez Was *„Gwiazdą Filmową"*, sporządziłyście dla udręczenia Klapsa. Zapowiedź następnej serii pytań jest po prostu przerażająca. Nie możemy odpowiadać każdemu z naszych czytelników na tak wiele pytań. Szukajcie uważnie w starych rocznikach FILMU w dziale „Co ujrzymy na ekranie", a znajdziecie odpowiedzi na wszystkie pytania.

MORNER GUNTHER, Rumia Zagorze — Film *Młodzi marynarze*, gdzie w roli Borysa występował artysta radziecki I. Klimienkow, został wykonany w wytwórni Lenfilm. Prośbę spełnimy.

ADAM PODHORODECKI ze świdnicy — Trudno nam dawać rady nie znając tematu, jaki Pan chce poruszyć. O ile koncepcja Pana stała się realna, radzimy spróbować napisać szkic scenariusza i przesłać do Dyrekcji Programowej Filmu Polskiego (Warszawa, Puławska 61).

B. GRZEBSKA — Filmy wyświetlane w ramach Festiwalu Czechosłowackiego będą później szły normalnie.

„DZIESIĘCIU KINOMANÓW" z Lipin śląskich — Jakże trudno wszystkim dogodzić. Większość czytelników narzeka na zbyt częste powtarzanie tych samych filmów. Wy zaś macie pretensje, że za mało wyświetla się wznowień.

JOANNA LEWANDOWSKA z Mokotowa — O możliwościach należenia do koła filmowego możemy poinformować, gdy dowiemy się, ile Pani ma lat i w której jest klasie. Rocznik oprawiony FILMU z roku 47 kosztuje 33 złote, z 48 roku 37,50, nr konta I-6826/110. Informacji tych udzielaliśmy już wielokrotnie.

JAN NOWAKOWSKI z Poznania — Skrót Niemieckiej Wytwórni Filmowej DEFA pochodzi od nazwy Deutsche Film Aktiengesellschaft.

KRYSTYNA EMKA z Bielska — Obie formy są prawidłowe. Nasza redakcja używa formy „dokumentalny" zgodnie z wypowiedzią Akademii Umiejętności.

W sprawie NOWEGO SYSTEMU SPRZEDAŻY BILETÓW pisali do nas ostatnio: „TECHNIK", ALEKSANDER KOCIUBIŃSKI z Nowej Soli, JANINA LATUSIŃSKA z Poznania.

Wszystkie nadesłane w tej sprawie listy przekazaliśmy do Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego.

Do przyszłego tygodnia

ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Wytwórnia Filmowa im. Gorkiego, Wytwórnia Filmów Popularnonaukowych w Moskwie, Wytwórnia Filmów Popularno-naukowych w Swierdłowsku, Mosfilm, Sojuzdietfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmowa w Pekinie (Chińska Republika Ludowa), Ceskoslovensky Statni Film (Czechosłowacja).

REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61, tel. 4-37-55. Sekretarz Redakcji przyjmuje codziennie w godz. 10 — 13. ADMINISTRACJA: tel. 4-55-48. Konto PKO Nr I-6826/110. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA Przedsiębiorstwo Państwowe. Prenumerata roczna 43 zł 20 gr, — półroczna 21 zł 60 gr, — kwartalna 10 zł 80 gr, — miesięczna 3 zł 60 gr. Prenumeratę przyjmuje: Państwowe Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12. Konto PKO I-16390/110.

— ...a mówiłam, żeby nie zabierać ich na „Hamleta"

rys. Lengren

Spróbuj zgadnąć!

NASZ SUKCES

Z każdego z pionowych rzędów liter skreślić nazwiska aktorów lub aktorek, występujących w niżej wymienionych filmach. Pozostałe litery, czytane rzędami poziomymi, dadzą rozwiązanie.

1) Wielka łuna 2) Tajemniczy nieznajomy 3) Rozśpiewana dolina 4) Krakatit 5) Mury Malapaagi 6) Gęślarek Matyi 7) Gęślarek Matyi 8) Zapora 9) Die Sonnenbrucks 10) Wyspa szczęścia 11) Praga roku 1848 12) Sukces Anny Szabo 13) Milcząca barykada 14) Dr. Semmelweis 15) Dr. Kowarz operuje.

REBUS KOŁOWY

Z podanego rysunku odczytać tytuł filmu.

*

Rozwiązania nadsyłać należy w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie „Spróbuj zgadnąć". Za dobre rozwiązanie przyznanych zostanie drogą losowania

10 NAGRÓD KSIĄŻKOWYCH

ROZWIĄZANIE ZADAŃ Z NR 16 (125)

WIRÓWKA: Andrejew, Każakina, Dowżenko, Smirnowa, Dimitrow, Kowalewa, Borzanow, Miczurin, Dornseif, D. Delorme (określenie tego wyrazu winno brzmieć: pierwsza litera i nazwisko odtwórczyni głównej roli w filmie „Nie zostawiając adresu"), Szorenyi, Wasiliew, Rasziłow, De Santis, Plendatz, Dżulbars.

REBUS: *Ulica Graniczna.*

Za dobre rozwiązanie zadań z nr. 16(125) nagrody książkowe otrzymują:

1) *Józef Chosłowski* — Puszczykówko, ul. Libelta 16, pow. Poznań,

2) *Zbigniew Dąbrowski* — Lublin, ul. Krak. Przedm. 11 m. 4,

3) *Anna Dymanus* — Kraków, ul. Zyblikiewicza 1 m. 6,

4) *Barbara Kondraciuk* — Białystok, ul. Tarnowska 15 m. 1,

5) *Anatoliusz Kubiatowski* — Szczecin, ul. Brzozowskiego 26 m. 9,

6) *Henryk Morgensztern* — Mieroszów ul. Wolności 13, fka mebli, pow. Wałbrzych,

7) *Halina Puzanowska* — Białystok, ul. Odległa 14,

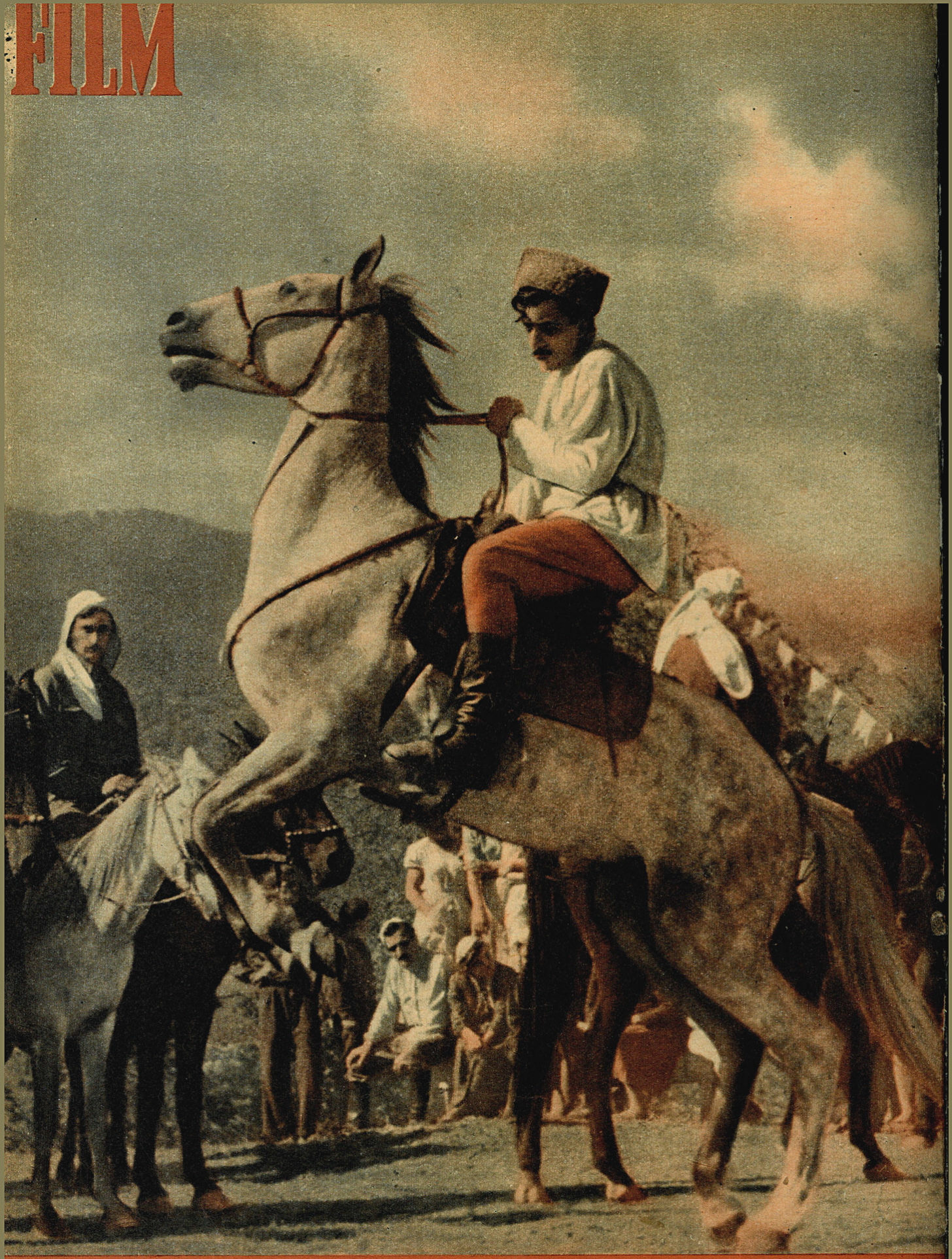
8) *Janina Sierawska* — Swiebodzin Wlkp., ul. Kolejowa 12,

9) *Józef Szmeterling* — Poznań, ul. Ratajczaka 19 m. 8,

10) *Ada Wrukowska* — Zielona Góra, ul. Jedn. Robotniczej 80.

ZAKŁADY WKLĘSŁODRUKOWE RSW „PRASA" — WARSZAWA — 2-B-15076

FILM



Scena z nowego filmu radzieckiego **WIOSNA W SAKENIE**